

# ARMONÍA

# ENCUENTRO

E n b ú s q u e d a d e l c o l o r a r m ó n i c o

**Nilo Velarde**



# ARMONÍA FUNCIONAL

En búsqueda del color armónico

**Nilo Velarde**



Universidad  
Nacional de Música

## **Universidad Nacional de Música**

Lydia Hung Wong

**Presidencia de la Comisión Organizadora**

Diego Puertas Castro

**Vicepresidencia de Investigación**

José Ignacio López Ramírez Gastón

**Dirección del Instituto de Investigación**

Fred Rohner

**Corrección de estilo**

Virginia Castro Pozo - Daniel Granda

**Diseño de la portada y diagramación**

### **Armonía Funcional. En búsqueda del color armónico**

Primera edición, enero 2023

© 2023 Nilo Velarde

© 2023 Universidad Nacional de Música

Instituto de Investigación

Av. Emancipación 180, Lima, Perú 15001

Tel.: (511) 426-9677, anexo 2162

dir.inin@unm.edu.pe

Tiraje: 500 ejemplares

KARLY GRAF S.A.C.

RUC: 20536709542

Av. República de Argentina N° 144. Urb. Lima Industrial

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú

N° 2022 - 12437

ISBN: 978-612-49104-7-0

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de la universidad.



Universidad  
Nacional de Música



# INDICE

<b>9</b>	<b>PRÓLOGO</b>	
<b>10</b>	<b>AGRADECIMIENTOS</b>	
<b>11</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b>	
<b>14</b>	<b>CAPÍTULO I: Conceptos fundamentales</b>	
14	1. El sonido	
	1.1 Propiedades del sonido	
	1.2 La serie armónica	
15	2. Sistema temperado	
15	3. Notas	
15	4. Intervalos	
	4.1 Clasificación y calificación de intervalos	
	4.2 Intervalos en el sistema anglosajón	
	4.3 Intervalos enarmónicos	
	4.4 Intervalos compuestos	
	4.5 Inversión de intervalos	
20	5. Tonalidad	
	5.1 Escalas en la tonalidad	
	a. Construcción de la escala diatónica mayor y menor natural	
	b. Escala relativa menor	
	c. Otras escalas menores	
	5.2 Las Tonalidades y sus armaduras	
25	6. Los modos	
<b>27</b>	<b>CAPÍTULO II: Los acordes en la armonía</b>	
27	1. Acordes de tres sonidos o tríadas	
	1.1 Tipos de tríadas	
	a. Tríadas tradicionales	
	b. Otros acordes de tres sonidos usados en la música popular	
	1.2 Tríadas a tres voces diferentes	
	a. Posiciones e inversiones	
	b. Cifrando tríadas	
	c. Disposición de voces	
	1.3 Las tríadas en las escalas mayores y menores	
	a. Las tríadas en la tonalidad de Do mayor	
	b. Las tríadas en la tonalidad de La menor	
	b.1 Las tríadas en la escala natural de La menor	
	b.2 Las tríadas en la escala armónica de La menor	
	b.3 Las tríadas en la escala melódica ascendente de La menor	
	1.4 Las progresiones armónicas	
	1.5 Tríadas a cuatro voces	
	a. Disposición de voces de tríadas en estado fundamental	
	a.1 Disposición cerrada	
	a.2 Disposición abierta	
	b. Progresiones con tríadas en estado fundamental	
	1.6 Las tríadas en las cadencias	
	a. Representación de las cadencias	
	b. Principales cadencias utilizando tríadas	
	b.1 Cadencia V-I	
	b.2 Cadencia IV-I	
	b.3 Cadencia I	
	b.4 Cadencia "I-IV-I6/4-V-I"	
	b.5 Cadencia Rota	
	b.6 Semicadencia	
47	2. Acordes de cuatro sonidos o cuatríadas	
	2.1 Los acordes de séptima y de sexta añadida representativos de la tonalidad mayor	
	a. Tipos de acordes. Construcción y cifrado anglosajón	
	b. Disposición de voces	
	b.1 Acordes completos contruidos al piano	
	b.2 Disposición simple a tres voces	
	c. La continuidad armónica con acordes de séptima y sexta añadida. Conducción y disposición de voces	
	2.2 La progresión II-V-I en la armonía funcional	
	2.3 La progresión II-V-I en la tonalidad mayor	
	2.4 Escribiendo melodía y armonía con la disposición simple a tres voces	
	2.5 Los acordes de séptima y de sexta añadida representativos de la tonalidad menor	
	a. Tipos de acordes. Construcción y cifrado anglosajón	
	b. Disposición de voces	

	<ul style="list-style-type: none"> <li>b.1 acordes completos contruidos al piano</li> <li>b.2 disposición simple a tres voces</li> <li>2.6 La progresión II-V-I en la tonalidad menor</li> <li>2.7 Escribiendo melodía y armonía con mezcla de <i>voicings</i></li> <li>2.8 El acorde de séptima disminuida <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Construcción y cifrado anglosajón</li> <li>b. Disposición de voces</li> <li>c. Características especiales y uso</li> </ul> </li> <li>2.9 Los dominantes alterados <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Tipos de acordes. Construcción y cifrado anglosajón</li> <li>b. Función y uso</li> <li>c. Disposición de voces</li> </ul> </li> </ul>	92	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. La tonalidad y las funciones tonales <ul style="list-style-type: none"> <li>1.1 La tonalidad</li> <li>1.2 Relaciones entre tonalidades</li> <li>1.3 Ampliación de la tonalidad <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Ampliación de la tonalidad en la armonía clásica</li> <li>b. Ampliación de la tonalidad en la armonía funcional. El intercambio modal</li> </ul> </li> <li>1.4 Armonía diatónica y armonía cromática</li> </ul> </li> </ul>
76	<ul style="list-style-type: none"> <li>3. Las tensiones armónicas <ul style="list-style-type: none"> <li>3.1 Conceptualización y origen <ul style="list-style-type: none"> <li>3.1.1 Nomenclatura</li> </ul> </li> <li>3.2 Las tensiones en los acordes tríadas <ul style="list-style-type: none"> <li>3.2.1. Cifrado y disposición de voces</li> </ul> </li> <li>3.3 Las tensiones en acordes de séptima y de sexta añadida <ul style="list-style-type: none"> <li>3.3.1. Cifrado</li> <li>3.3.2. Disposición de voces en acordes de séptima y sexta añadida con tensiones</li> <li>3.3.3 Modelos de combinación de tensiones en el acorde dominante suspendido <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Un acorde menor séptima construido sobre la quinta justa del dominante</li> <li>b. Una tríada mayor construida a distancia de séptima menor sobre el dominante</li> <li>c. Un acorde de séptima mayor construido a distancia de séptima menor sobre el dominante</li> </ul> </li> </ul> </li> <li>3.4 Las tensiones y su relación con las escalas verticales <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Las escalas verticales</li> <li>b. Nomenclatura utilizada en las escalas verticales</li> <li>c. Las escalas verticales de los acordes diatónicos en la tonalidad mayor y las tensiones disponibles</li> </ul> </li> <li>3.5 Escribiendo melodía y armonía con tensiones</li> </ul> </li> </ul>	94	<ul style="list-style-type: none"> <li>2. Relaciones acorde-melodía <ul style="list-style-type: none"> <li>2.1 Análisis acorde-melodía <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Notas del acorde</li> <li>b. Tensiones</li> <li>c. Notas extrañas <ul style="list-style-type: none"> <li>c.1 Notas de paso</li> <li>c.2. Notas auxiliares o bordaduras</li> <li>c.3. Apoyaturas</li> <li>c.4. Anticipaciones</li> <li>c.5. Escapadas</li> <li>c.6. Acercamientos</li> </ul> </li> </ul> </li> <li>2.2 Generalidades en las relaciones acorde-melodía</li> </ul> </li> </ul>
92	<b>CAPÍTULO III: La técnica de la armonía funcional</b>	99	<ul style="list-style-type: none"> <li>3. La armonía diatónica <ul style="list-style-type: none"> <li>3.1 Los acordes diatónicos en la tonalidad mayor y menor <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Acordes diatónicos en la tonalidad mayor</li> <li>b. Acordes diatónicos en la tonalidad menor</li> </ul> </li> <li>3.2 Las funciones en la armonía diatónica <ul style="list-style-type: none"> <li>3.2.1 Funciones en la tonalidad mayor</li> <li>3.2.2 Funciones en la tonalidad menor</li> </ul> </li> <li>3.3 Estudio de las progresiones diatónicas <ul style="list-style-type: none"> <li>3.3.1 Progresiones diatónicas por quintas (5<sup>as</sup>) descendentes</li> <li>3.3.2 Progresiones diatónicas por 5<sup>as</sup> ascendentes</li> <li>3.3.3 Progresiones diatónicas por grados conjuntos</li> <li>3.3.4 Progresiones diatónicas por terceras (3<sup>as</sup>) ascendentes y descendentes</li> <li>3.3.5 Criterios para la realización de progresiones diatónicas</li> </ul> </li> <li>3.4 Las cadencias en la armonía diatónica <ul style="list-style-type: none"> <li>3.4.1 Cadencia de subdominante</li> </ul> </li> </ul> </li> </ul>

# INDICE

- 3.4.2 Cadencia de dominante
  - 3.4.3 La cadencia rota en las progresiones diatónicas
  - 3.5 Progresiones diatónicas consideradas clichés armónicos
  - 3.6 El ritmo armónico
    - 3.6.1 Percepción y medición del ritmo armónico
    - 3.6.2 Los acordes en el ritmo armónico
    - 3.6.3 Las cadencias y su ubicación en el ritmo armónico
  - 3.7 Las dominantes secundarias
    - 3.7.1 Las dominantes secundarias en la tonalidad mayor
    - 3.7.2 Las dominantes secundarias en la tonalidad menor
    - 3.7.3 Escalas verticales a usar en las dominantes secundarias
  - 3.8 Las dominantes extendidas
    - 3.8.1 Análisis y representación de las dominantes extendidas
  - 3.9 Cadencia rota de una dominante secundaria o de una dominante extendida
  - 3.10 Desarrollando progresiones diatónicas
  - 3.11 Rearmonización diatónica en la tonalidad mayor
    - 3.11.1 Criterios generales a tomar en cuenta en una rearmonización
    - 3.11.2 Posibilidades de rearmonización
- 127 4. La armonía cromática
- 4.1 El contexto armónico básico en las tonalidades mayores y menores
    - 4.1.1. El contexto armónico básico en la tonalidad mayor
    - 4.1.2. El contexto armónico básico en la tonalidad menor
  - 4.2. Las funciones armónicas en la armonía cromática
  - 4.3 Las progresiones cromáticas
    - 4.3.1. Progresiones por quintas justas y quintas disminuidas, descendentes o ascendentes
      - 4.3.1.1. El contexto armónico básico de la tonalidad mayor en el círculo de quintas
        - a. II-V-I en el contexto armónico básico de la tonalidad mayor
        - b. II-V en el contexto armónico básico de la tonalidad mayor
      - 4.3.1.2. El contexto armónico básico de la tonalidad menor en el círculo de quintas
        - a. II-V-I en el contexto armónico básico de la tonalidad menor
        - b. II-V en el contexto armónico básico de la tonalidad menor
    - 4.3.2. Enlaces con acordes disminuidos
  - 4.4 Desarrollando progresiones cromáticas
  - 4.5 Análisis de las progresiones armónicas en canciones
    - 4.5.1 Sistema de análisis
    - 4.5.2 Ejemplo del análisis de las progresiones armónicas en una canción
  - 4.6 Las escalas verticales en los acordes de las progresiones cromáticas
    - 4.6.1 Escalas verticales utilizadas en los intercambios modales de mayor uso
  - 4.7 Armonización de melodías
    - 4.7.1 Recomendaciones previas a la armonización
    - 4.7.2 Sistemas de armonización
      - 4.7.2.1 Sistema de armonización en tonalidad mayor
      - 4.7.2.2 Sistema de armonización en tonalidad menor
- 160 5. Sustitución de acordes
- 5.1 Sustituto tritonal
  - 5.2 Sustitución de un dominante por un II -V relacionado
  - 5.3 Sustitución del IVm6 de la tonalidad mayor por el bVII7
  - 5.4 Sustitución de un II-V de la tonalidad mayor por un II-V de la tonalidad menor o viceversa
  - 5.5 Sustitución de un II-V por un acorde dominante suspendido

La mayoría de los músicos que hemos transcurrido por alguna orquesta o grupo de música popular, luego de ingresar al Conservatorio y sumergirnos en alguna de sus especialidades (interpretación, composición, dirección, investigación o educación) hemos continuado viviendo una “realidad paralela”: la calle, los arreglos, la salsa, el jazz, los valeses y festejos o también la música incidental.

He aquí un texto en español escrito por un compositor graduado en la Universidad Nacional de Música, profesor - en la misma universidad - de Armonía Tradicional y también de Armonía Funcional, recursos que ha aplicado con éxito en su vida profesional. Se trata de un texto que, partiendo de las bases del sonido, llega hasta las diversas posibilidades de rearmonización de una melodía, usando para ello los materiales descritos a lo largo del libro, con ejercicios incluidos; información muy necesaria y práctica que podría reemplazar a varios ciclos de estudio presencial.

**J o s é   S o s a y a   W e k s e l m a n**

# **P R Ó L O G O**

Al Conservatorio Nacional de Música (hoy Universidad Nacional de Música)

A Enrique Iturriaga

A Jorge Madueño

A Daniel Dorival y mis colegas músicos por sus comentarios

A mi familia, por su paciencia y apoyo

# **A**AGRADECIMIENTOS

# INTRODUCCION

Aun cuando sobre la armonía se hayan escrito muchos tratados y métodos, cada generación de compositores, arreglistas e intérpretes - desde el estilo de música que desarrolle, y desde el lugar del mundo y la cultura de los cuales provenga - ha ido aportando al desarrollo de esta técnica que estudia la manera en que se relacionan verticalmente los sonidos musicales y la función que cumplen dichas verticalidades al encadenarse musicalmente. La armonía funcional es una de las formas de conceptualizar y utilizar la armonía tonal, y con este nombre entendemos una técnica práctica, con un modo particular de utilizar las funciones armónicas, muy arraigada en nuestro medio y que representa a gran parte de los músicos relacionados con la música popular de nuestra época.

La técnica de la armonía funcional se fue desarrollando sobre todo en base a la experiencia musical del jazz estadounidense. Su sistematización representó el inicio de una concepción armónica tonal diferente a la de la armonía tradicional, de la cual difiere sobre todo en los siguientes elementos:

- a) el tratamiento colorístico de la armonía a través de un concepto distinto del uso de las funciones y tensiones armónicas
- b) la concepción de que cada tipo de acorde tiene por sí mismo una dirección natural de movimiento
- c) el hecho de que considera como acorde funcional mínimo la cuatríada, es decir los acordes de séptima o de sexta añadida

La sistematización de los hallazgos armónicos del jazz dio lugar a una fusión de elementos musicales y culturales que, en algunos casos, ha producido nuevos estilos musicales como la bossa nova en Brasil, y en otros, como el caso del bolero y del vals peruano, los ha enriquecido o renovado.

La armonía funcional es una herramienta importante en el trabajo y concepción musical de estos días. Por ello, su conocimiento y aplicación representan una necesidad para los músicos de origen popular y para aquellos con formación académica.

Gracias a la experiencia de haber estudiado y vivido musicalmente en el mundo de la música popular como arreglista, y en el de la música académica como compositor, es que nace la idea de escribir un libro que ayude a comprender y a aplicar la armonía funcional tanto a un músico que se inicia en el campo de la armonía, como a aquel que tuvo estudios de armonía tradicional y que enfrenta la necesidad de comprender y utilizar esta otra concepción armónica. De hecho, mi primer acercamiento a la armonía –como seguramente le ha ocurrido a muchos músicos surgió al tratar de entender cómo se generaban los acordes que tocaba en mi guitarra al acompañar canciones populares, esto aún antes de ser un estudiante de música. Esta necesidad fue incrementándose al empezar mis estudios en el nivel básico del conservatorio, donde el estudio de la teoría musical a ese nivel no me permitía entender lo que tocaba en el mundo de la música popular. Motivado por esa inquietud y buscando complementar mis estudios del conservatorio, comencé paralelamente a estudiar con el maestro Jorge Madueño y encontré que, sobre la base de su experiencia musical y académica, él había desarrollado una manera práctica de ingresar al mundo de la armonía. El estudiarla e interiorizarla, me ayudó a conocer esta materia desde el punto de vista del músico que se desenvuelve en el mundo de la música popular y me permitió encontrar respuestas prácticas para situaciones prácticas. Combinar esa mirada con el estudio tradicional de la armonía a nivel superior en el conservatorio, me ha permitido desarrollar una metodología de aprendizaje de la armonía funcional que, sin dejar de ser práctica, busca sustentar académicamente todo aquello que expone y propone.

En el tiempo que vengo enseñando y utilizando la técnica de la armonía funcional he buscado que su aplicación sea lo más versátil posible y que, consiguientemente, el sistema de enseñanza refleje, en lo posible, el universo sonoro en el que está inmerso un músico que trabaja profesionalmente en el Perú o en algún país de Latinoamérica. En este libro se han ampliado algunos conceptos clásicos de la armonía funcional (*que se relacionan con el mundo*

*sonoro del Jazz*) y se han adicionado otros de uso común en la armonía tradicional (*sobre todo en el mundo de la música clásica*), todo ello con el objetivo de que quien estudie el libro pueda tener una doble visión de los conceptos armónicos que se exponen: “*el conocimiento puntual o específico de un concepto o recurso y su ubicación e importancia en el contexto total de la armonía*”.

Estructuralmente el libro está dividido en tres módulos principales: el primero reafirma y precisa ciertos conceptos musicales cuyo conocimiento es imprescindible al comenzar un curso de armonía; el segundo estudia los acordes, su formación, tipos, disposiciones (*voicings*) y características particulares de uso; el tercero, finalmente, está dedicado a la comprensión y aplicación de la armonía funcional misma. Esta estructura modular del libro permite un estudio versátil, que se puede adaptar al nivel de conocimientos y a las necesidades específicas del interesado.

**N i l o V e l a r d e**

# CAPÍTULO 1

## C o n c e p t o s F u n d a m e n t a l e s

**1. El sonido:** Percepción de la vibración de un cuerpo sonoro que produce la sensación auditiva. Existen sonidos simples (de una sola vibración) y complejos (compuestos por varias vibraciones a la vez), pese a que en la naturaleza todos los sonidos son complejos.

### 1.1 Propiedades del sonido:

**a. Altura:** Propiedad según la cual determinamos si un sonido es agudo o grave. Técnicamente la altura depende de la “frecuencia”, es decir de la cantidad de vibraciones o ciclos por segundo de una onda sonora<sup>1</sup>. Un sonido agudo tiene mayor cantidad de vibraciones que uno grave.

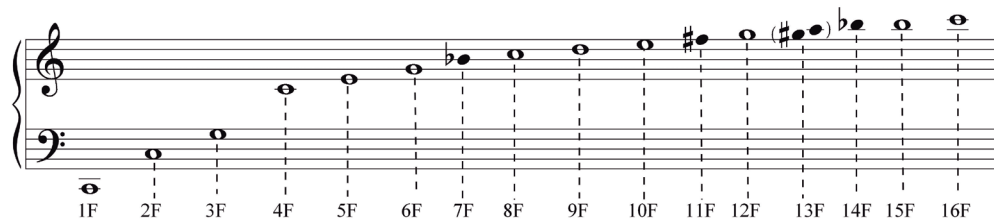
La altura de un sonido se mide en “hertzios” (Hz).

**b. Dinámica:** Propiedad según la cual determinamos si un sonido es más fuerte o más débil.

Depende de la “amplitud” de la onda sonora y se mide en “decibeles” (db).

**c. Timbre:** Propiedad por la cual diferenciamos los sonidos producidos por diferentes cuerpos sonoros, aun cuando tengan la misma altura y dinámica.

**1.2 Serie armónica:** Los sonidos complejos están compuestos por una serie de sonidos simples vinculados entre sí por relaciones matemáticas precisas. Este conjunto de sonidos se conoce como serie armónica, en la que el sonido simple o sonido fundamental sirve como base para los armónicos superiores, que son los sonidos que lo acompañan. En teoría, la serie de armónicos es infinita, pero en forma práctica se consideran hasta el armónico 16<sup>2</sup>.



F = Frecuencia fundamental

La frecuencia de los armónicos superiores es múltiplo de "F"

**2. Sistema temperado:** Sistema de afinación según el cual la octava se divide en doce semitonos iguales.

**3. Notas:** Son signos que se anotan en las líneas o espacios de un pentagrama y representan a los sonidos musicales.

**4. Intervalos:** Se denomina de esta forma a la diferencia de altura entre dos notas. Dicho intervalo puede ser “armónico”, si las notas se tocan a la vez, o “melódico” si suenan una después de otra.

**4.1 Clasificación y calificación de intervalos:** Los intervalos se clasifican de acuerdo a su posición en la escala diatónica. Se nombran según la distancia desde la primera nota. En cuanto a la calificación de intervalos, el término “justo” se aplica al unísono, 4ta., 5ta. y 8va. Los intervalos de 2da, 3ra, 6ta y 7ma., pueden ser mayores o menores dependiendo de la cantidad de semitonos entre

los sonidos que los conforman. Al intervalo entre la 4ta. justa y la 5ta. justa se le llama tritono, y por enarmonía (diferente escritura) se le puede llamar 4ta aumentada o 5ta disminuida.

Estos son los criterios para calificar intervalos:

- Un intervalo mayor, si se baja un semitono, se convierte en un intervalo menor.
- Un intervalo menor elevado un semitono se convierte en un intervalo mayor.
- Un intervalo mayor elevado un semitono se convierte en un intervalo aumentado.
- Un intervalo menor rebajado un semitono se convierte en un intervalo disminuido.
- Un intervalo justo elevado un semitono se convierte en un intervalo aumentado.
- Un intervalo justo rebajado un semitono se convierte en un intervalo disminuido.

**1** Vease Onda sonora

**2** Gabis Claudio - Armonía Funcional cap. 2 – 1ra ed. Buenos Aires - Melos de Ricordi Americana, 2006

## I n t e r v a l o s   i m p e r f e c t o s

**Intervalos  
disminuido**

+ 1/2 tono  
- 1/2 tono

**Intervalos  
menor**

+ 1/2 tono  
- 1/2 tono

**Intervalos  
mayor**

+ 1/2 tono  
- 1/2 tono

**Intervalos  
aumentado**

## I n t e r v a l o s   p e r f e c t o s

**Intervalos  
disminuido**

+ 1/2 tono  
- 1/2 tono

**Intervalos  
justo**

+ 1/2 tono  
- 1/2 tono

**Intervalos  
aumentado**

## C u a d r o s   r e s u m e n   d e   i n t e r v a l o s

Nombre del intervalo	N# de semitonos
Primera	0
Primera aumentada	1
Segunda disminuida	0
Segunda menor	1
Segunda mayor	2
Segunda aumentada	3
Tercera disminuida	2
Tercera menor	3
Tercera mayor	4
Tercera aumentada	5
Cuarta disminuida	4
Cuarta justa	5
Cuarta aumentada	6

Nombre del intervalo	N# de semitonos
Quinta disminuida	6
Quinta justa	7
Quinta aumentada	8
Sexta disminuida	7
Sexta menor	8
Sexta mayor	9
Sexta aumentada	10
Séptima disminuida	9
Séptima menor	10
Séptima mayor	11
Séptima aumentada	12
Octava disminuida	11
Octava justa	12
Octava aumentada	13

## 4.2 Intervalos en el sistema anglosajón

En la música popular, debido a la influencia del Jazz, se utiliza principalmente el sistema anglosajón para referirse tanto a la calidad de los intervalos como al cifrado de los acordes. A continuación, ofrecemos un cuadro que equipara la nomenclatura tradicional de los intervalos con la anglosajona.

### N o m e n c l a t u r a      A n g l o s a j o n a

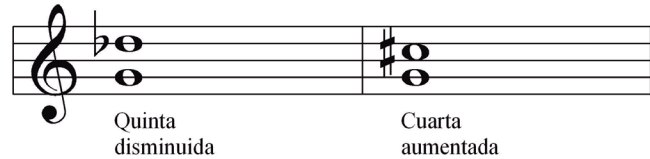
Nomenclatura tradicional	Nomenclatura anglosajona
2da menor	b2
2da mayor	2
3ra menor	b3
3ra mayor	3
4ta justa	4
4ta aumentada	#4
5ta disminuida	b5

Nomenclatura tradicional	Nomenclatura anglosajona
5ta justa	5
6ta menor	b6
6ta mayor	6
7ma disminuida	°7
7ma menor	b7
7ma mayor	7
8va justa	8

## 4.3 Intervalos enarmónicos

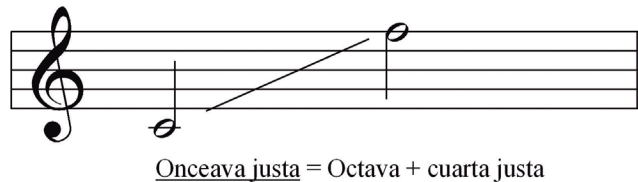
Se dice que dos intervalos son enarmónicos cuando se escriben de diferente manera, pero auditivamente producen los mismos sonidos.

### Ejemplo de intervalos enarmónicos



### **4.4 Intervalos compuestos**

Cuando las notas de un intervalo sobrepasan la octava, el sistema de numeración de la escala diatónica continúa. A estos intervalos se les conoce como intervalos compuestos.



### **4.5 Inversión de intervalos**

Para invertir un intervalo se cambian de posición los sonidos que lo conforman, de tal manera que el inferior pasa a ser el superior y viceversa cambiando necesariamente uno de los sonidos de octava. Cuando se invierten intervalos, la clasificación y la calificación cambian de acuerdo a los siguientes criterios:

- La suma de un intervalo y su inversión deben dar la octava justa, pero al sumar los números representativos de los intervalos estos deben dar el número 9.
- Los intervalos mayores al invertirse pasan a ser menores y viceversa.
- Los intervalos aumentados pasan a disminuidos y viceversa.
- Los intervalos justos siguen siendo justos.

## C u a d r o s   d e   i n v e r s i ó n d e   i n t e r v a l o s

<b>Intervalo</b>	1	2	3	4	5	6	7	8
<b>Inversión</b>	8	7	6	5	4	3	2	1

### Ejemplo de inversión de intervalos



## 5. Tonalidad

Se denomina tonalidad al conjunto de sonidos que forman un sistema cuyo eje principal, llamado tónica, rige el funcionamiento de todos los demás<sup>3</sup>.

### 5.1. Escalas en la tonalidad

En el sistema musical occidental existen dos modos principales, los cuales están representados básicamente por una escala modelo: la escala diatónica mayor para el modo mayor y la escala diatónica menor natural para el modo menor.

**a. Construcción de la escala diatónica mayor y menor natural.** Usaremos como modelo de construcción de estas escalas a aquellas basadas en la nota Do.

## D o m a y o r



I    II    III    IV    V    VI    VII    I

## D o m e n o r n a t u r a l



Tradicional I    II    III    IV    V    VI    VII    I  
 Anglosajón I    II    bIII    IV    V    bVI    bVII    I

**b. Escala relativa menor:** toda escala diatónica mayor comparte sus sonidos con su escala relativa menor, la que viene a ser una escala menor natural con tónica en el sexto grado de la escala mayor.

**Escala diatónica de Do mayor**

**y su escala relativa menor:  
La menor natural**

	I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Anglosajón	I	II	bIII	IV	V	bVI	bVII	I

**c. Otras escalas menores:**

**La escala menor armónica:** Se considera la escala básica sobre la que se ha construido el sistema armónico de la tonalidad menor. Esta escala es una escala menor natural a la que se le ha elevado un semitono el séptimo grado para convertirlo en sensible tonal.

Do      Re      Mib      Fa      Sol      Lab      Si      Do

1 Tono      1/2 Tono      1 Tono      1 Tono      1/2 Tono      1 1/2 Tono      1/2 Tono

Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Anglosajón	I	II	bIII	IV	V	bVI	VII	I

## La escala menor melódica

En la armonía y teoría tradicional es una escala mixta que asciende de una forma y desciende de otra. La escala melódica ascendente se construye subiendo un semitono al sexto y séptimo grado de la escala menor natural o bajando medio tono al tercer grado de la escala mayor con la misma tónica. En la armonía funcional la escala melódica sube y baja de la misma forma y también se le conoce como escala menor de Jazz (Jazz minor).



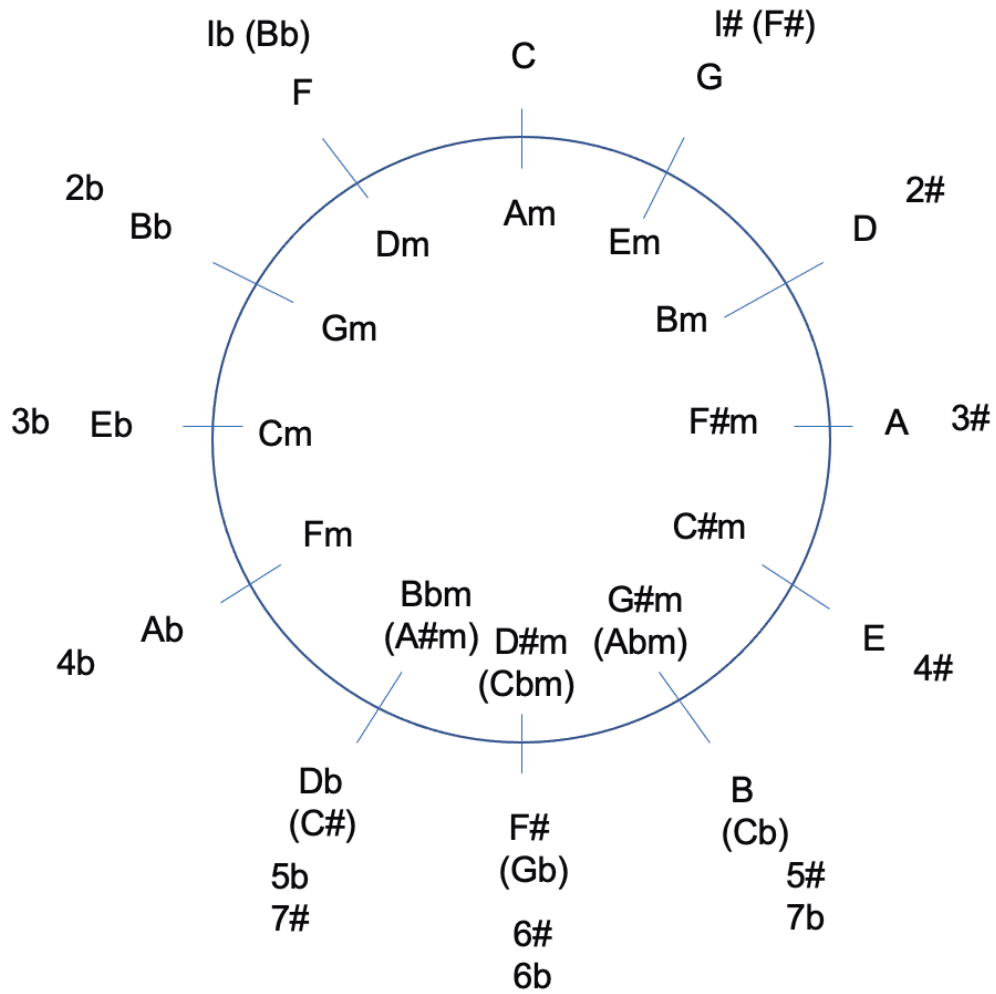
Notación musical de la escala menor melódica ascendente en sol mayor. La escala se muestra en una línea de sol con una clave de sol. Los grados están etiquetados como I, II, III, IV, V, VI, VII, I.

Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Anglosajón	I	II	bIII	IV	V	VI	VII	I

## 5.2. Las tonalidades y sus armaduras

El siguiente diagrama muestra la relación entre las tonalidades mayores y menores, así como la cantidad y tipo de alteraciones de cada tono.

Para identificar una armadura dada hay que tomar en cuenta que en las tonalidades mayores el último sostenido (#) corresponde a la sensible (séptima nota de la escala) y el penúltimo bemol (b) al primer grado.



## 6. Los modos

Los modos tienen su origen en las escalas que utilizaban los antiguos pueblos griegos. Estas escalas eran descendentes y estaban formadas por siete notas diferentes más la 8va, siendo los equivalentes a los sonidos de las teclas blancas del piano.

En la Edad media estas escalas fueron adoptadas por la iglesia, la que las llamó "modos", cambió su sentido descendente por el ascendente y las nombró a su manera.

En nuestros días los modos se usan como variantes de la tonalidad mayor y menor en cualquiera de sus doce centros tonales, tanto en la melodía como en la armonía, y se nombran de acuerdo al grado de la escala diatónica mayor en que empiezan:

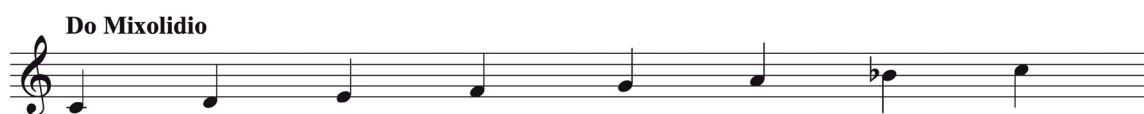
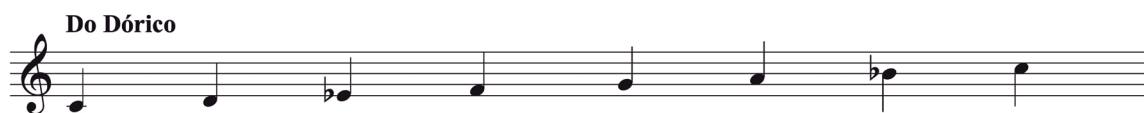
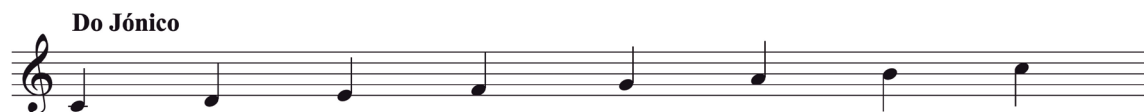
Grado de la escala diatónica mayor	Nombre del modo
I	Jónico
II	Dórico
III	Frigio
IV	Lidio
V	Mixolidio
VI	Eólico
VII	Locrio

Por otra parte, todo modo comparado con una escala diatónica mayor o una menor natural tiene una o dos notas diferentes a las cuales se les conoce como nota o notas características. A un modo se le comparará con una escala diatónica mayor si el intervalo entre sus grados I y III es una tercera mayor, y se le comparará con una escala diatónica menor natural si es que dicho intervalo es una tercera menor.

Al hacer la comparación entre los modos y las escalas diatónicas respectivas obtendremos las siguientes conclusiones:

- El modo Jónico es la misma escala diatónica mayor.
- El modo Dórico es una escala menor natural con el 6to grado elevado medio tono.
- El modo Frigio es una escala menor natural con el 2do grado rebajado medio tono.
- El modo Lidio es una escala diatónica mayor con el 4to grado elevado medio tono.
- El modo Mixolidio es una escala diatónica mayor con el 7mo grado rebajado medio tono.
- El modo Eólico es la escala menor natural.
- El modo Locrio es una escala menor natural con el 2do y 5to grado rebajado medio tono.

L o s m o d o s c o n  
c e n t r o e n D o



# CAPÍTULO 2

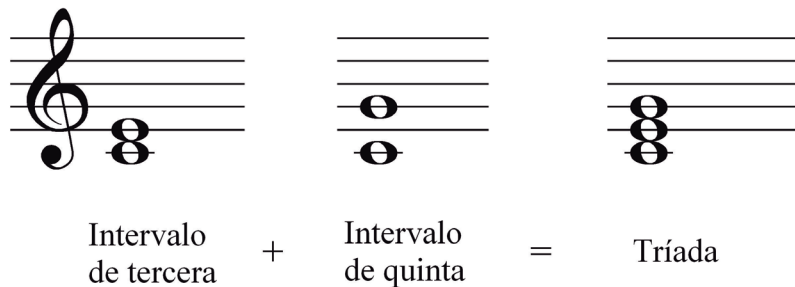
L o s a c o r d e s e n l a a r m o n í a

## Acordes

Al superponer dos o más intervalos armónicos se forma un acorde. Estos intervalos pueden ser del mismo o de diferente tipo, y ser equidistantes o no. En la actualidad encontramos en los diferentes tipos de música, acordes formados por terceras, cuartas o segundas. Pero, tradicionalmente, la armonía de la música clásica y popular se ha desarrollado sobre los acordes de terceras superpuestas, conocidos como tríadas.

### 1. Acordes de tres sonidos o tríadas

**Las Tríadas:** Una tríada está formada por tres notas diferentes. Esencialmente, una tríada se construye sobre una nota llamada *fundamental* (centro tonal), sobre la que se agrega un intervalo de 3ra y uno de 5ta. También podríamos decir que una tríada es una superposición de dos intervalos de tercera.



### 1.1 Tipos de Tríadas:

**a. Tríadas tradicionales:** tradicionalmente se utilizan en la armonía cuatro diferentes tipos de tríadas: la tríada mayor, la tríada menor, la tríada aumentada y la tríada disminuida. Estas tríadas se nombran de acuerdo a la fundamental sobre la cual están construidas.

*La tríada mayor:* se forma agregando sobre la fundamental un intervalo de tercera mayor y uno de quinta justa.

*La tríada menor:* se forma agregando sobre la fundamental un intervalo de tercera menor y uno de quinta justa.

*La tríada aumentada:* se forma agregando sobre la fundamental un intervalo de tercera mayor y uno de quinta aumentada.

*La tríada disminuida:* se forma agregando sobre la fundamental un intervalo de tercera menor y uno de quinta disminuida.



Do Mayor

Do menor



Do Aumentada

Do disminuida

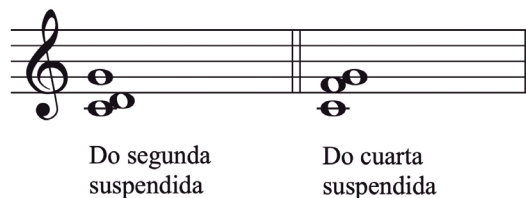
### b. Otros acordes de tres sonidos utilizados en la música popular

En la música popular se utilizan además de las tríadas mencionadas, dos acordes de tres sonidos que han derivado de lo que en la música clásica serían “disonancias sin resolver”.

Estos son los acordes de segunda y cuarta suspendida.

*El acorde de segunda suspendida:* se forma agregando sobre la fundamental un intervalo de segunda mayor y uno de quinta justa.

*El acorde de cuarta suspendida:* se forma agregando sobre la fundamental un intervalo de cuarta justa y uno de quinta justa.



## 1.2 Tríadas a tres voces diferentes

**a. Posiciones e inversiones:** las tríadas en su forma teórica original están en *posición de 5ta* y en *estado fundamental*, es decir la 5ta es la nota más alta del acorde y la fundamental es la nota más baja. Si la 5ta no fuera la nota más alta, el acorde habrá cambiado de *posición*; y si la fundamental no fuera la nota más baja, la tríada habrá cambiado de *estado* y tendremos un *acorde invertido*.

En cualquier tríada, si la 3a del acorde es la nota más baja, la tríada se encuentra en **primera inversión**; y si es la 5a es la nota más baja y se encuentra en **segunda inversión**.

En una textura simple a tres voces diferentes, todo cambio de estado o inversión implica normalmente un cambio de posición de la tríada. De este modo es posible obtener tres posiciones y estados diferentes de cada tríada: la posición de 5ta, 8va y 3ra; y el estado fundamental, la primera inversión y la segunda. Como las tres posiciones y estados tienen el mismo centro tonal, el nombre de la tríada no cambia, pero debido a la distinta influencia de la fundamental, cada posición e inversión sugiere un movimiento diferente y puede tener distintas aplicaciones.

Do mayor en estado fundamental      1ra inversión      2da inversión      Estado fundamental

C u a d r o   r e s u m e n   d e  
i n v e r s i o n e s   d e   t r í a d a s  
(por número de grado en el acorde)

	Estado Fundamental	Primera Inversión	Segunda Inversión
	5	1	3
	3	5	1
<b>Grados</b>	1	3	5

**b. Cifrando tríadas:** El cifrado es un sistema musical que nos permite conocer las notas de los acordes (en este caso tríadas) sin utilizar el pentagrama. El sistema de mayor uso en esta época es el anglosajón, el cual utiliza letras para representar los nombres de las notas. Así tenemos que: “A” es “La”, “B” es “Si”, “C” es “Do”, “D” es “Re”, “E” es “Mi”, “F” es “Fa” y “G” es “Sol”. En este sistema para representar **una tríada mayor** se utiliza la letra sola, para **la tríada menor** la letra correspondiente más la **m** minúscula (algunos usan **min**), para la **tríada disminuida** la letra correspondiente más la sílaba **dim** y para la **tríada aumentada** la letra correspondiente más el símbolo “+” o la abreviación **aug**. Así tenemos que “C” es “Do mayor”, “Cm” es “Do menor” “Cdim” es “Do disminuido” y “C+” o “Caug” es “Do aumentado”. De otro lado, cuando la tríada está en inversión al cifrado correspondiente se le agrega un “slash” (/) seguido de la nota del bajo que nos da la inversión.

Para hacer más preciso el cifrado se suele acompañar con la “nota **Top**”, es decir con la **nota más alta del acorde a tocarse**.

C
C/E
C/G
Cm
C<sup>+</sup>
Cdim

Do mayor
1ra inversión
2da inversión
Do menor
Do aumentado
Do disminuido

**c. Disposición de voces:** hay dos posibilidades:

**c.1 Disposición cerrada:** una tríada estará en disposición cerrada cuando la distancia interválica entre la primera y la tercera voz<sup>1</sup> sea menor a una octava.

#### Tríada de Bb en disposición cerrada

B<sup>b</sup>

**c.2 Disposición abierta:** una tríada estará en disposición abierta cuando la distancia entre la primera y la tercera voz sea más de una octava. De manera práctica podemos partir de una tríada en disposición cerrada, en cualquier posición o estado, y trasladar la segunda voz una octava hacia arriba o hacia abajo, de acuerdo al caso.

#### Tríada de Bb en disposición abierta

B<sup>b</sup>

<sup>1</sup> Aún cuando utilizemos el término voces para designar los sonidos de un acorde, en el estudio de la armonía funcional no haremos necesariamente referencia al coro, como en la armonía clásica, sino que llamaremos “primera voz” a la voz superior, “segunda voz” a la voz intermedia y “tercera voz” a la voz inferior.

### Ejercicios con Tríadas en texturas a tres voces

1. Escriba en el pentagrama, o disponga en el piano los siguientes acordes a tres voces utilizando las disposiciones cerradas y abiertas:

G	Bb/D	Dm/A	Cdim	Faug	Dm/F
Daug/A#	Abm/Cb	G#dim	Caug/E	Bdim/D	Fdim/Cb
Eb	A/E	D/F#	C#	Em/B	Gb/Bb

2. Escriba en el pentagrama, o disponga en el piano las siguientes tríadas en sus tres estados o inversiones:

D	Fm	Bb	Eaug	Db	Aaug
D#dim	Caug	Dbm	C#dim	Ebm	Bdim

3. Tomando en cuenta la nota "Top", y dejando de lado la inversión, escriba en el pentagrama, o complete en el piano las siguientes tríadas a tres voces en disposición cerrada:

The image shows two musical staves in treble clef with a common time signature (C). The first staff contains five chords with their notes written below them: Dm (D, F, A), C (C, E, G), F (F, A, C), Daug (D, A, G with a sharp sign), and G (G, B, D). The second staff contains five chords with their notes written below them: Gm (G, Bb, D), D#dim (D, F#, Ab), Em (E, G, Bb), A (A, C, E), and D (D, F, A with a sharp sign).

### 1.3 Las tríadas en las escalas mayores y menores

Al superponer dos terceras sobre cada uno de los sonidos de la escala diatónica mayor, o de cualquiera de las tres escalas que se utilizan en la tonalidad menor, se obtienen sus tríadas diatónicas, es decir, las tríadas características de cada escala.

Cada tríada tiene su propia sonoridad en relación con la tríada de tónica, y al moverse de una a otra van produciendo relaciones de tensión y resolución dentro de la tonalidad.

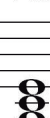


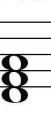
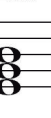


Para conocer los tipos de tríadas que se dan sobre las escalas mayores y menores usaremos como modelo las tonalidades de Do mayor y su relativa La menor.

**a. Las tríadas en la tonalidad de Do mayor:** la serie de tríadas que se producen por superposición de terceras en la escala diatónica de Do mayor nos sirve de modelo para cada una de las doce tonalidades mayores. Los acordes primarios o básicos son el I, el IV y el V (tónica, subdominante y dominante respectivamente).

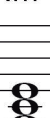






	C	Dm	Em	F	G	Am	Bdim
Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII
Anglosajón	IM	IIIm	IIIIm	IVM	VM	VIIm	VIIIdim

**b. Las tríadas en la tonalidad de La menor:** las tríadas que se utilizan en la tonalidad menor provienen de sus tres escalas básicas: la escala *menor natural*, la escala *menor armónica* y la escala *menor melódica ascendente*, también conocida como *menor de jazz*.

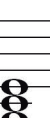


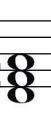


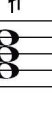
**b.1 Las tríadas en la escala natural de La menor:** en esta escala se consideran acordes primarios el acorde I y el IV, pues en este caso el V no funciona como dominante. A continuación, presentamos como ejemplo la escala natural de La menor, relativa menor de Do mayor.

	Am	Bdim	C	Dm	Em	F	G
							
Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII
Anglosajón	Im	IIdim	bIIIM	IVm	Vm	bVIM	bVIIIM

**b.2 Las tríadas en la escala armónica de La menor:** en esta escala, debido a la necesidad de tener una sensible, se sube un semitono la 7a nota de la escala natural. Esto armónicamente produce que el acorde V sea ahora una tríada mayor, es decir una dominante. Esta misma alteración afecta también a todas las tríadas que usan dicho sonido. Los acordes primarios o básicos son el I, el IV y el V.

	Am	Bdim	C <sup>+</sup>	Dm	E	F	G <sup>#</sup> dim
							
Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII
Anglosajón	Im	IIdim	bIII+	IVm	VM	bVIM	VIIIdim

**b.3 Las tríadas en la escala melódica ascendente de La menor:** en este caso la alteración del 6to y 7mo grado (respecto a la escala natural) afecta a todas las tríadas que usan dichos sonidos. Los acordes primarios o básicos son el I, el IV y el V.

	Am	Bm	C <sup>+</sup>	D	E	F <sup>#</sup> dim	G <sup>#</sup> dim
							
Tradicional	I	II	III	IV	V	VI	VII
Anglosajón	Im	IIIm	bIII+	IVM	VM	VIIdim	VIIIdim

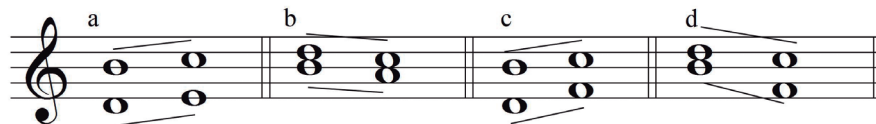
### 1.4 Las Progresiones Armónicas

Al movimiento de un acorde a otro se le conoce como progresión armónica; y en la música tonal, es la armonía quien organiza los cambios de acorde, de tal forma de que la tónica emerja claramente como centro del sistema.

Al encadenar acordes para crear una progresión armónica se consideran a sus sonidos como voces independientes, las cuales tienen su propia línea melódica y tratan en lo posible de seguir su propio camino.

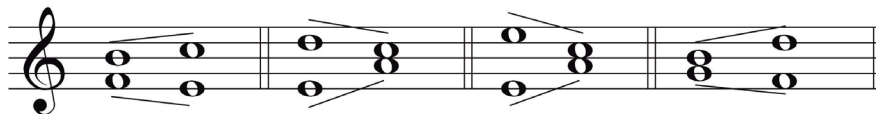
**Los movimientos de voces en las progresiones de acordes:** las voces de un acorde al desplazarse pueden hacerlo de tres formas diferentes:

1. *Por movimiento directo*, cuando dos voces se desplazan en la misma dirección, ascendiendo o descendiendo:

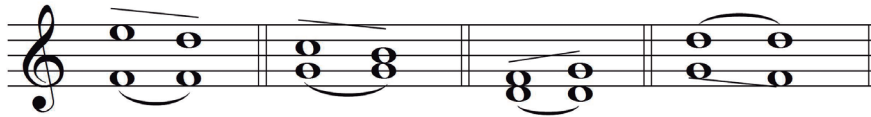


Cuando las voces en su desplazamiento conservan la misma clase de intervalo, el movimiento se conoce como “paralelo” o “directo paralelo” (ejemplos a y b).

2. *Por movimiento contrario*, cuando las voces se desplazan en diferente sentido:



3. Por movimiento oblicuo, cuando solo una de las voces se desplaza y la otra permanece quieta:



Tradicionalmente, de todos los tipos de movimientos de voces, solo el “paralelo” suele tener restricciones, pues al mantener dos o más voces en continuo paralelismo estas pierden su independencia, quedando unas supeditadas a otras. En las progresiones de tríadas, las 3ras y 6tas paralelas no tienen mayor problema, salvo que se extienda demasiado su uso; pero las 8vas y 5tas paralelas son movimientos que se busca evitar, ya que la 8vas anulan una voz y las 5tas acentúan demasiado la fundamental supeditando una voz a la otra.

Estos procedimientos son característicos de la música clásica, y por ende su resultado es la sonoridad allí empleada. En la música popular, la conducción no sigue necesariamente estos lineamientos (a menos que quien escribe lo considere conveniente), pero sí se busca que las voces fluyan sin tropiezos, prefiriéndose los movimientos conjuntos y evitando los saltos mayores a una tercera, salvo que se compensen con el movimiento contrario.

### **1.5 Las Tríadas a cuatro voces**

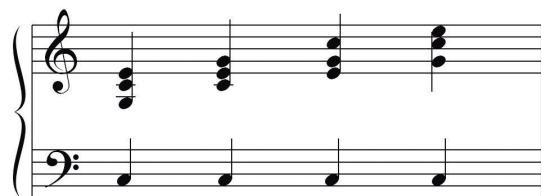
Dado que las tríadas solo tienen tres sonidos diferentes, será necesario doblar uno de dichos sonidos para poder disponerlas a cuatro voces. En una tríada en estado fundamental, el doblaje del sonido base o fundamental es el doblaje ideal, pero dependiendo de la situación uno puede decidir doblar la quinta o la tercera, priorizando entre ellos el sonido que tenga mayor jerarquía dentro de la tonalidad.

Por razones acústicas, entre las voces agudas (entre primera y segunda voz, y entre segunda y tercera voz) no debe haber una distancia mayor a la octava, pero entre la tercera y cuarta voz el intervalo puede exceder la octava o aún ser un unísono.

**a. Disposición de voces de tríadas en estado fundamental:** dependiendo de qué nota se esté doblando, existen muchas formas de disponer las voces de una tríada; pero nosotros comenzaremos su estudio usando básicamente el doblaje de la fundamental, lo que nos generará dos posibilidades de disposición de voces:

**a.1 Disposición cerrada:** en ella la primera, segunda y tercera voz se asignan a sonidos adyacentes dentro del acorde, debiendo haber menos de una octava entre la primera y tercera voz. Las partes superiores se tocarán en el piano con la mano derecha y el bajo con la izquierda. Se doblará la nota base.

**Tríada de “C” en disposición cerrada**



**Posiciones de tríadas en textura a cuatro voces (disposición cerrada):**

Posición con tercera en el top	con quinta en el top	con octava en el top	con tercera a la 8ª alta en el top
3	5	1	3
1	3	5	1
5	1	3	5
1	1	1	1

**a.2 Disposición abierta:** en este caso se omite un miembro del acorde tanto entre la primera y segunda voz, como entre la segunda y la tercera voz, debiendo haber más de una octava entre primera y tercera voz. En el piano, la mano derecha tocará la primera y segunda voz, y la izquierda tercera y cuarta voz. Se doblará la nota base.

Una forma práctica de construir las tríadas en esta disposición es armar la tríada en disposición cerrada y luego bajar una octava la segunda voz, que ahora viene a ser la tercera.

### Tríada de Dm en disposición abierta



### Posiciones de tríadas en textura a cuatro voces (disposición abierta):

Posición con tercera en el top	con quinta en el top	con octava en el top	con tercera a la 8ª alta en el top
3	5	1	3
5	1	3	5
1	3	5	1
1	1	1	1

## **b. Progresiones con acordes tríadas en estado fundamental**

Consideraciones:

b.1 Utilizaremos en cada progresión un solo tipo de disposición de voces, disposición abierta o cerrada, y la duplicación de la fundamental. Más adelante cuando se domine este tipo de progresión se pueden utilizar cambios de disposición de voces dentro de una misma progresión.

b.2 En las progresiones de acordes a cuatro voces pueden producirse los tres tipos de movimientos de voces que se ha estudiado anteriormente; por esta razón tradicionalmente aquí se tiene mucho más cuidado en la conducción de voces para que no aparezcan movimientos de 5tas u 8vas paralelas que hagan perder independencia a las voces de la armonía. En nuestro caso esto es opcional.

b.3 En progresiones de tríadas cuyas raíces se mueven por segundas, si se quisiera evitar las 5tas y 8vas paralelas, las tres voces superiores deben estar en movimiento contrario al bajo; es decir, si el bajo asciende las voces superiores descienden y viceversa. Esto se hace para tratar de mantener la independencia de las voces de un acorde.

b.4 En los primeros ejercicios se presentarán a los acordes en el pentagrama con cifrado y “nota top”, pero más adelante solo con cifrado.

### **Ejemplos de progresiones de tríadas:**

**Con “nota top”**

The image shows a musical staff in G major (one sharp) and 4/4 time. The notes are G, C, G, C, D, G, with chord symbols G, C, G, C, D, G above them. The notes are written as quarter notes, with the final G being a half note. The staff is a single treble clef staff.

The first progression, labeled 'Progresión desarrollada en disposición cerrada', consists of six chords: C major, F major, D minor, A minor, G major, and C major. The second progression, labeled 'Progresión desarrollada en disposición abierta', consists of six chords: C major, F major, D minor, A minor, G major, and C major. The bass line for both progressions is a simple four-note sequence: C4, E4, G4, F4.

Progresión desarrollada en disposición cerrada

Progresión desarrollada en disposición abierta

### Sin "nota top"

Progresión original

The original progression is shown in treble clef with the following chord symbols: C, F, Dm, Am, G, C.

Progresión desarrollada en disposición cerrada

The closed position development shows the chords C, F, Dm, Am, G, and C with their respective voicings in treble clef. The bass line is C4, E4, G4, F4.

Progresión desarrollada en disposición abierta

The open position development shows the chords C, F, Dm, Am, G, and C with their respective voicings in treble clef. The bass line is C4, E4, G4, F4.

**Ejercicios con tríadas en textura a cuatro voces:** escriba o toque en el piano las siguientes tríadas con la disposición y doblaje correctos. En cada caso se proporciona el cifrado y la “nota Top”.

**Disposición cerrada a 4 voces**

Two staves of musical notation in treble clef, each divided into four measures by double bar lines. The notes are placed on the staff lines to represent the top note of a four-voice triad. The first staff contains: Bm (B on line 1), F (F on line 2), Eb (Eb on space 3), and Am (A on line 4). The second staff contains: Dm (D on line 1), G (G on line 2), E (E on space 3), and C# (C# on space 4). The final measure of the second staff ends with a double bar line.

**Disposición abierta a 4 voces**

Two staves of musical notation in treble clef, each divided into four measures by double bar lines. The notes are placed on the staff lines to represent the top note of a four-voice triad. The first staff contains: Fm (F on space 3), C# (C# on space 4), Ebm (Eb on space 3), and F#m (F# on space 4). The second staff contains: D (D on line 4), Ab (Ab on space 3), A (A on line 4), and G (G on line 3). The final measure of the second staff ends with a double bar line.

**Ejercicios de progresiones con tríadas a cuatro voces:** escriba las voces de los siguientes acordes en texturas a cuatro voces con doblaje de la fundamental, tanto en disposición cerrada como en disposición abierta. Tome en cuenta la "nota top".

B $\flat$  F B $\flat$  E $\flat$  F B $\flat$

A D E A E A

B $\flat$  E $\flat$  A $\flat$  B $\flat$  E $\flat$  A $\flat$  B $\flat$  E $\flat$

Bmin F# Emin Bmin Emin F# Bmin

Cmin G Cmin G CminFminG Cmin G Cmin

**Ejercicios de progresiones con tríadas a cuatro voces y sin indicación de nota top:** escriba los acordes de las siguientes progresiones en texturas a cuatro voces, en estado fundamental y creando su propia primera voz. Haga una versión en disposición cerrada y otra en abierta.

Ejercicio nº1

G C Bm Em Am G D Em B

G C Bm Em Am D C G

F#dim Em Am D G C G

Ejercicio nº2

Am E Am G C F C G

Am Dm Am E Am F Bdim E Am

## 1.6 Las triadas en las cadencias

La cadencia en la música es un punto de reposo relativo. Una cadencia forma la conclusión de una frase, apareciendo normalmente cerca del final de una melodía o de un pasaje musical (por lo general en los dos o tres últimos acordes).

Desde el punto de vista armónico, las cadencias son pequeñas progresiones de acordes que tienden a resolver en un acorde principal o acorde de tónica. Como cada acorde cumple una función dentro de la tonalidad, algunos tienen mayor jerarquía que otros; así, el acorde I es el de *tónica*, el II el de *supertónica*, el IV el de *subdominante* y el V el de *dominante*, por mencionar solo los que forman principalmente las cadencias.

**a. Representación de las cadencias:** la manera más utilizada de representar las cadencias es mediante el cifrado analítico de números romanos, al que tradicionalmente se le agrega la cifra “6” o “6/4” dependiendo de si el acorde está en *primera* o *segunda inversión* respectivamente. En la música popular la inversión en el cifrado analítico se indica con el grado del acorde que va en el bajo puesto debajo de un *slash* (/). Así tenemos que la primera inversión de la tríada de supertónica en la tonalidad de Do mayor (Dm/F) se indicaría como “II/b3”

**b. Principales cadencias utilizando tríadas:** entre las principales tenemos las siguientes:

**b.1 Cadencia “V-I”:** conocida como *cadencia auténtica* por su sensación conclusiva, contiene la progresión más fuerte entre dos acordes de la escala, el acorde de dominante que progresa a la tónica. Esta cadencia puede ser *auténtica perfecta*, cuando los dos acordes están en estado fundamental; o *auténtica imperfecta*, cuando uno o los dos acordes están en inversión. En el caso de la tonalidad menor se usan el V y Im de la escala menor armónica o de la menor melódica.

**Ejemplos:**

	Disp. cerrada		Disp. abierta		Disp. cerrada		Disp. abierta	
	G	Cm	G	Cm	G	C	G	C
Tradicional	V	I	V	I	V	I	V	I
Anglosajón	V	Im	V	Im	V	I	V	I

**b.2 Cadencia “IV-I”:** es conocida como cadencia plagal. Consiste en el acorde de subdominante que progresa a la tónica.

En la tonalidad menor se usan el IVm y Im de la escala menor natural o de la menor armónica.

**Ejemplos:**

	Disposición abierta		Disposición cerrada	
	Am	Em	B♭	F
Tradicional	IV	I	IV	I
Anglosajón	IVm	Im	IV	I

**b.3 Cadencia “I-IV-V-I”:** es considerada como la cadencia completa, ya que incluye todos los sonidos de la tonalidad.

En la tonalidad menor se usan el IVm, V y Im procedentes de la escala menor armónica.

**Ejemplos:**

	Disposición abierta				Disposición cerrada			
	G	C	D	G	Cm	Fm	G	Cm
Tradicional	I	IV	V	I	I	IV	V	I
Anglosajón	I	IV	V	I	Im	IVm	V	Im

**b.4 Cadencia “I-IV-I<sup>6</sup>/4-V-I” o “I-IV-I<sup>6</sup>/5-V-I”:** cadencia muy utilizada, sobre todo, en la música clásica.

En la tonalidad menor se usan el IVm, V y Im procedentes de la escala menor armónica.

**Ejemplos:**

	Disposición abierta					Disposición cerrada				
	Dm	Gm	Dm/AA	Dm		B $\flat$	E $\flat$	B $\flat$ /F	F	B $\flat$
Tradicional	I	IV	I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	V	I	I	IV	I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	V	I
Anglosajón	Im	IVm	Im/5	Im		I	IV	I <sup>6</sup> <sub>5</sub>	V	I

**b.5 Cadencia Rota:** en general, se considera que cuando un grado V no va a un grado I es una cadencia rota, pero tradicionalmente se ha considerado a la cadencia “V-VI” en mayor y “V-bVI” en menor como la cadencia rota por excelencia.

<b>Disp. cerrada</b>		<b>Disp. abierta</b>	
	B $\flat$	Cm	
			B
			C
Tradicional	V	VI	
Anglosajón	V	VIm	
			V
			bVI

**b.6 Semicadencia:** viene a ser un reposo momentáneo sobre un grado que no es el I, tradicionalmente sobre el V.

**Ejercicios:** escriba o toque en el piano las cadencias estudiadas en tonalidad mayor y menor.

## 2. Acordes de cuatro sonidos o cuatrías

Las cuatrías son acordes de cuatro sonidos construidos sobre una nota fundamental. En la armonía funcional las cuatrías se presentan como acordes de séptima y de sexta añadida.

### 2.1 Los acordes de séptima y sexta añadida representativos de la tonalidad mayor

En la tonalidad mayor, las cuatrías están construidas sobre la escala diatónica mayor, representando cada una al grado de la tonalidad sobre el que está construido y a su función dentro de la misma.

### a. Tipos de acordes. Construcción y cifrado anglosajón

Los grados I, II y V son considerados los acordes representativos de cada tonalidad y, en el caso de la tonalidad mayor, los tipos de acordes que corresponden a dichos grado son los siguientes:

**Acorde de séptima mayor:** acorde que principalmente representa al *grado I de la tonalidad mayor* (aunque también se le encuentre como grado IV). Este acorde es producto de superponer tres terceras en el *modo jónico* de una tonalidad mayor.

**Acorde menor séptima:** acorde del *grado II de la tonalidad mayor* (aunque también se le encuentra en el grado III o VI). Este acorde es producto de superponer tres terceras en el *modo dórico* de una tonalidad mayor.

**Acorde de Séptima:** acorde del *grado V de la tonalidad mayor*, también conocido como *séptima de dominante*, porque solo se da en ese grado en la armonía diatónica. Es producto de superponer tres terceras en el *modo mixolidio* de una tonalidad mayor.

**Acorde de Sexta añadida:** acorde que generalmente se intercambia con el de séptima mayor y que cumple las mismas funciones de este último. Se forma agregando un intervalo de sexta mayor a una triada mayor.

### C u a d r o   r e s u m e n   d e   l o s   i n t e r v a l o s e n   l o s   a c o r d e s   e s t u d i a d o s :

Acorde / Intervalo	1 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup> m	3 <sup>a</sup> M	5 <sup>a</sup> j	6 <sup>a</sup> M	7 <sup>a</sup> m	7 <sup>a</sup> M
Séptima mayor	■		■	■			■
Menor séptima	■	■		■		■	
Séptima	■		■	■		■	
Sexta añadida	■		■	■	■		

**Cifrado:** para cifrar los acordes de séptima y sexta añadida estudiados hasta ahora, usaremos también el cifrado anglosajón, al cual agregaremos la cifra “7” o “6” acompañada de la característica del acorde en cuestión.

Para los ejemplos, en cada tipo de acorde usaremos la nota “Do” como fundamental de la siguiente forma:

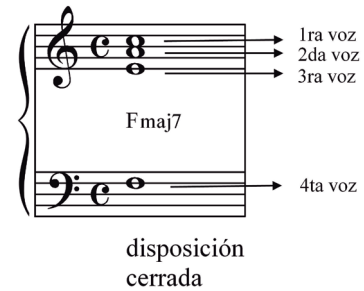
Nombre del acorde	Notas que lo forman	Cifrado	Cifrado Alternativo
Do séptima mayor		CMaj7	C7M, CΔ7
Do menor séptima		Cm7	C-7
Do séptima		C7	C7
Do sexta añadida		C6	C6

### b. Disposición de voces

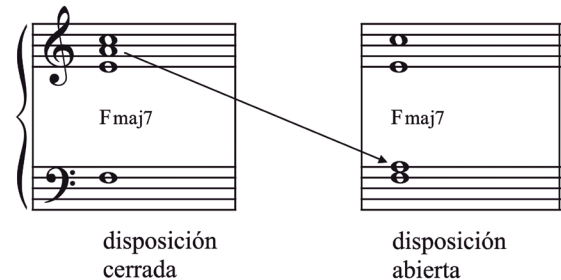
Existen varias formas de disponer las voces de un acorde de séptima o de sexta añadida en estado fundamental. Tradicionalmente, en el estudio de la armonía las disposiciones de voces se hacen pensando en un coro a cuatro voces, pero en nuestro caso considerando que la armonía no está necesariamente ligada a un medio vocal o instrumental específico, nuestros ejemplos de disposiciones de voces estarán orientados hacia el piano, pero solo como un modelo que nos ayude a entender las diversas formas en que se puede construir un acorde.

### b.1. Acordes completos construidos al piano

**Disposición cerrada a cuatro voces:** consiste en colocar en la mano derecha los sonidos del acorde a la mínima distancia entre ellos, dejando para la mano izquierda la fundamental del acorde. En todas las disposiciones las voces que conformen el acorde se nombrarán desde el agudo hacia el grave como “1ra voz”, “2da voz”, etc., a diferencia de la terminología coral utilizada para las triadas a cuatro voces.



**Disposición abierta a cuatro voces:** se construye bajando una octava la segunda voz de la *disposición cerrada*. Al bajar la segunda voz hay que cuidar de que esta no quede más grave que la fundamental del acorde.



### b.2 Disposición simple a tres voces (*Shell voicing o three note voicing*)

Todos las cuatríadas estudiadas hasta ahora contienen un intervalo de “5<sup>a</sup> justa”, mientras que la “3<sup>a</sup>” y la “7<sup>a</sup>” son intervalos con calidades variables, que determinan si el acorde es *mayor*, *menor* o *dominante*, es decir el tipo del acorde. En los acordes de sexta añadida ocurre algo semejante, pero con la “3<sup>a</sup>” y la “6<sup>a</sup>”.

Como la “5<sup>a</sup> justa” no determina el tipo de acorde, “*la disposición simple a 3 voces*” (*Shell voicing o three-note voicing en inglés*) no la utiliza y dispone los acordes cuatríadas al piano a solo tres voces. En esta disposición cada acorde se reduce a sus tres notas esenciales: la fundamental que se colocará en la mano izquierda, y la tercera y la séptima (o la sexta) en la mano derecha. Asimismo, como cualquiera de las notas de la mano derecha puede estar en el “Top”, tendremos dos posiciones: con la tercera en el Top o con la séptima o la sexta en el Top.

## Ejemplos en disposición simple a tres voces al piano:

## Ejercicios con acordes de séptima y sexta añadida:

Disponga las voces de los siguientes acordes en disposición simple a tres voces, tomando en cuenta la nota Top:

Disponga las voces de los siguientes acordes en disposición simple a tres voces, y en las dos posiciones posibles:

Dm7	FMaj7	Am7	C7	GMaj7	EbMaj7
E6	C#m7	D6	Ab7	Bb6	Db7

### c. La continuidad armónica con acordes de séptima y sexta añadida.

#### Conducción y disposición de voces

La continuidad armónica es un procedimiento que busca producir fluidez en la conducción de voces de una progresión de acordes. En la continuidad armónica un acorde puede aparecer en

cualquier posición, siempre y cuando el movimiento de las voces sea coherente.

Para lograr la fluidez entre los acordes de una continuidad, se empieza por determinar la posición del acorde inicial y, habiéndola ya fijado, se procede a enlazar los acordes que siguen en la progresión tomando en cuenta los siguientes criterios:

1. Se utilizará un solo tipo de disposición de voces a lo largo de la continuidad armónica. Es recomendable empezar con una disposición “*cerrada*” y luego de terminado el ejercicio volver a escribirlo en disposición “*abierta*”.
2. Se tratará en lo posible que la nota “top” de los acordes no salga de los límites del pentagrama en la clave de “Sol”.
3. Las voces de los acordes en una continuidad armónica deben moverse por intervalos de 2da o 3ra como máximo; no deben haber saltos amplios.
4. Se mantendrán las notas comunes en la misma voz o voces.
5. Se considerará a las notas enarmónicas de dos acordes contiguos como notas comunes.
6. Cuando no existan notas comunes entre dos acordes adyacentes, se moverán las voces a la nota más cercana del acorde siguiente. En la armonía funcional cuando se trabaja con acordes de séptima, las *5tas paralelas* no entorpecen la progresión armónica, pues la disonancia de las séptimas desplaza la atención que en un contexto clásico existiría sobre dichas *5tas paralelas*.
7. Mientras un acorde siga siendo el mismo, su posición puede ser libremente cambiada sin tener en cuenta la conducción de voces. Este cambio de posición puede ser útil sobre todo cuando las notas “top” de los acordes están casi por salir de los límites del pentagrama.

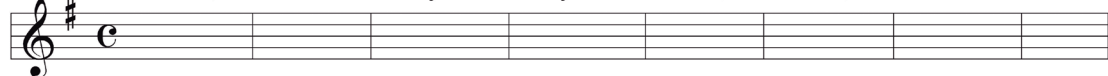
The image shows a musical score for guitar in 4/4 time. The score is written on two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The chord progression is as follows:

Measure	Chords
1	C6
2	Gm7 C7
3	FMaj7
4	Bb7
5	C6
6	D7
7	Dm7 G7
8	C6

## Ejercicios:

Desarrolle la continuidad armónica de las siguientes progresiones de acordes:

1. G6 A $\flat$ 7 Am7 D7 GMaj7 G7 CMaj7 Cm7 G6 B $\flat$ 7 Am7 A $\flat$ 7 G6 F7 G6



2. E $\flat$ 6 B $\flat$ 7 E $\flat$ 6 Gm7 C7 Fm7 A $\flat$ m7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 6 D $\flat$ 7 E $\flat$ 6



3. D6 Am7 D7 GMaj7 C7 DMaj7 E7 Em7 E $\flat$ 7 D6



4. B $\flat$ 7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 6 B $\flat$ m7 Cm7 B7 B $\flat$ m7 E $\flat$ 7 A $\flat$ 6 D $\flat$ m7 A $\flat$ 6



## 2.2 La progresión II-V-I en la Armonía Funcional

Es la progresión más común en la armonía funcional y en el jazz. Se caracteriza sobre todo por poder definir por sí sola una tonalidad, de tal forma que dependiendo de la escala en la que se hayan originado sus acordes, la progresión II-V-I puede definir tanto una tonalidad mayor como una menor.

## 2.3 La progresión II-V-I en la tonalidad mayor:

Para que una progresión II-V-I defina una tonalidad mayor debe estar conformada de la siguiente manera: "II m7 - V7 - I Maj7 o I6"; es decir el grado II debe ser menor séptima, el grado V séptima de dominante y, el grado I séptima mayor o sexta añadida.

### Consideraciones para la disposición de voces en la progresión II-V-I al piano:

1. Para disponer la progresión II-V-I al piano se puede utilizar los acordes completos o la disposición simple a tres voces (*Shell voicing* o *three-note voicing*).
2. La posición de los acordes dependerá de la posición del primer acorde de la progresión. Si se decide usar la *disposición simple a tres voces*, las posiciones para esta progresión dependen de si el acorde II<sub>m</sub>7 empieza con top en 3<sup>a</sup> o en 7<sup>a</sup>.
3. Las notas comunes entre dos acordes contiguos deben mantenerse en la misma voz.
4. En una *disposición simple a tres voces* la 7<sup>a</sup> de los acordes II<sub>m</sub>7 y V7 progresará al acorde siguiente bajando *medio tono*.
5. En una *disposición simple a tres voces* se debe tomar en cuenta que los intervallos en la mano derecha solo serán: 5<sup>as</sup> justas y 4<sup>as</sup> aumentadas, o sus inversiones 4<sup>as</sup> justas y 5<sup>as</sup> disminuidas respectivamente.
6. En esta progresión la mano izquierda solo se encargará de la fundamental del acorde.

### Ejemplos de disposición de voces con la progresión II-V-I en Do mayor:

#### Con acordes completos

The image shows two musical examples of the II-V-I progression in C major, using full chords. Both examples are in C major and 4/4 time.

**Conducción tradicional (Traditional Voicing):**  
The first example shows a traditional voicing. The bass line (left hand) plays the root notes: F2 (II), B2 (V), and C3 (I). The treble line (right hand) plays full chords: Dm7 (F, A, Bb, D), G7 (B, D, F, Ab), and CMaj7 (F, A, B, C, Eb, G).

**Conducción libre (Free Voicing):**  
The second example shows a free voicing. The bass line is identical to the first example. The treble line uses a shell voicing for the chords: Dm7 (F, Bb), G7 (B, F), and CMaj7 (F, C, Eb).

### Con disposición simple a tres voces

Posiciones empezando con la 7ª en el top del acorde IIm7

### Posiciones empezando con la 3ª en el top del acorde IIm7

IIm7

Cuadro resumen de las posiciones anteriores tomando en cuenta el grado de la escala

	IIm7	V7	IMaj7
<b>m.d.</b>	*1 4	7 4	7 3
<b>m.i.</b>	2	5	1

\*En este caso los números arábigos vienen a ser los grados de la escala utilizados para formar los acordes.

Cuadro resumen de las posiciones anteriores tomando en cuenta el grado de la escala

	IIm7	V7	IMaj7
<b>m.d.</b>	*4 1	4 7	3 7
<b>m.i.</b>	2	5	1

\*En este caso los números arábigos vienen a ser los grados de la escala utilizados para formar los acordes.

### Ejercicios con progresiones II-V-I en tono mayor:

Desarrolle la siguiente progresión de acordes utilizando la disposición simple a tres voces. Busque no hacer grandes saltos al pasar de un II-V-I a otro.

*Med. Swing*

Dm7                  G7                  Dm7                  G7

5 Dm7                  G7                  Dm7                  G7

9 C6                                  D7

13 Dm7                  G7                  C6                  ( Em7 A7 )

#### 2.4 Escribiendo melodía y armonía con la disposición simple a tres voces

Utilizaremos la disposición simple a tres voces para escribir al piano una melodía dada y su soporte armónico, considerando el siguiente procedimiento:

- I. Debemos disponer primeramente un *voicing* de tres notas adecuado para cada armonía.
- II. Superpondremos la melodía al *voicing* de tres notas, buscando amalgamarla con las voces superiores del acorde.

#### Consideraciones:

1. Al incluir la melodía no necesariamente agregaremos una cuarta nota al *voicing*, pues si la nota de la melodía correspondiera a una nota del acorde, dicha nota pasaría a ser la *top note* del nuevo *voicing*.

2. En algunos casos puede ser necesario que la mano izquierda toque una de las notas superiores del *voicing* además de la nota del bajo.
3. Si acaso la melodía tuviera varias notas en el mismo acorde, adecuaremos la posición de la mano derecha al desplazamiento melódico. En algunos casos será necesario tocar el acorde solo al principio del motivo melódico.
4. La continuidad melódica de las voces que forman un acorde no tendrá en este caso la prioridad dada anteriormente, pues al existir ahora una línea melódica, nuestro principal objetivo será brindarle el soporte armónico adecuado.

**Ejemplo con los cuatro primeros compases de la canción “Contigo en la distancia”:**

I. Siguiendo el procedimiento anteriormente especificado, empezaremos por hacer la disposición de los acordes cifrados sin tomar en cuenta la melodía.

**Contigo En La Distancia** *César Portillo de la Luz*

Fm7    Bb7    Eb6                    Fm7    Bb7    Eb6

II. A continuación, tomando en cuenta la melodía, adecuaremos el *voicing* de los acordes para que aquella quede en la parte superior. De otro lado, debemos hacer notar que en el acorde “Bb7” del primer compás, será necesario tocar la séptima del acorde en la mano izquierda, para así mantener la claridad melódica. Algo similar ocurrirá con el “Eb6” del segundo compás.



## 2.5 Los acordes de séptima y sexta añadida representativos de la tonalidad menor

En la tonalidad menor, la armonía funcional considera a los acordes semidisminuido, menor con séptima mayor y menor sexta añadida como las sonoridades más representativas aparte del acorde de séptima de dominante ya conocido.

### a. Tipos de acordes. Construcción y cifrado anglosajón

**Acorde semidisminuido:** también conocido como *acorde menor séptima con quinta disminuida*, es generalmente *el grado II de la tonalidad menor* (aunque también se le encuentra como grado VI en la escala menor melódica). Este acorde es producto de superponer 3 terceras sobre un modo lócrio.

**Acorde menor con séptima mayor:** acorde que en la armonía funcional representa al *grado I de la tonalidad menor*. Este acorde es producto de superponer tres terceras sobre una escala menor melódica o una armónica.

**Acorde menor sexta añadida:** acorde que generalmente se intercambia con el de menor séptima mayor y que cumple las mismas funciones de este último. Se forma agregando un intervalo de sexta mayor a una triada menor.

### C u a d r o   r e s u m e n   d e   l o s   i n t e r v a l o s e n   l o s   a c o r d e s   e s t u d i a d o s :

Acorde / Intervalo	1ª	3ªm	3ªM	5ªdis	5ªj	6ªM	7ªm	7ªM
Semidisminuido o m7(5b)	■	■		■			■	
Menor con séptima mayor	■	■			■			■
Menor sexta añadida	■	■			■	■		

**Cifrado:** tal como para los acordes de séptima y sexta añadida ya estudiados, usaremos también en estos acordes el cifrado anglosajón, al cual agregaremos la cifra “7” o “6” acompañada de la característica del acorde en cuestión. En el caso del acorde semidisminuido se utilizará el símbolo “ø” como característica.

Para los ejemplos, en cada tipo de acorde usaremos la nota “Do” como fundamental de la siguiente forma:

Nombre del acorde	Notas que lo forman	Cifrado	Cifrado Alternativo
Do semidisminuido		Cø	Cm7(b5), C-7(-5)
Do menor séptima mayor		CmMaj7	CmΔ7, Cm7M, Cm+7
Do menor sexta añadida		Cm6	Cm6

## b. Disposición de voces

Tal como en la tonalidad mayor, existen varias formas de disponer las voces de los acordes de séptima o de sexta añadida en estado fundamental en una tonalidad menor:

### b.1. Acordes completos contruidos al piano

**Disposición cerrada a cuatro voces.** Se construye disponiendo en la mano derecha los sonidos del acorde a la mínima distancia entre ellos, dejando para la mano izquierda solo la fundamental del acorde.

disposición  
cerrada

Particularmente, en el caso del *acorde semidisminuido*, puede ser más fácil recordar su disposición teniendo en cuenta que las tres notas de la mano derecha forman una tríada menor a distancia de 3ª menor de la nota fundamental. Por ejemplo “Dø” es lo mismo que tocar “Fm/D”. Por el hecho de haber tres notas en la mano derecha también tendremos tres diferentes “tops” para este acorde.

**Ejemplo de un acorde semidisminuido en sus tres posiciones (Dø o Fm/D):**

**Disposición abierta a cuatro voces.**

Como se vio en la tonalidad mayor, esta disposición se construye bajando una octava la segunda voz de una “*disposición cerrada*”.

## b.2 Disposición simple a tres voces (*Shell voicing o three note voicing*)

Tal como los acordes de séptima y sexta añadida estudiados en la tonalidad mayor, los acordes “*menor séptima mayor*” y “*menor sexta añadida*” contienen una “*5ª justa*”, siendo la “*3ª*” y la “*7ª* o *6ª*” los intervallos variables pero los que determinan el tipo de acorde.

Como la “*5ª justa*” no es determinante, al disponer al piano las voces de los acordes “*menor séptima mayor*” y “*menor sexta añadida*” se puede utilizar también la disposición simple a tres voces (*Shell voicing o three-note voicing*), reduciendo cada acorde a sus tres notas esenciales: la raíz en la mano izquierda, y la tercera con la séptima o la sexta en la mano derecha. Asimismo, como cualquiera de las notas de la mano derecha puede estar en el Top, tendremos dos posiciones: con la tercera en el Top o con la séptima o la sexta en el Top.

### Ejemplos con disposición simple a tres voces:

The image shows two musical examples of three-note voicings for CmMaj7 and Fm6. The first example is for CmMaj7, with two voicings: 'top en b3' and 'top en 7'. The second example is for Fm6, with two voicings: 'b3' and '6'. The notation is in treble and bass clefs, showing the notes in the right and left hands respectively.

El caso del *acorde semidisminuido* es distinto. En él la “*5ª disminuida*” del acorde es una nota esencial para identificarlo (además de la “*3ªm*, *7ªm* y *la nota base*”), por lo que no es adecuado utilizarlo en disposición simple a tres voces, sino más bien, en disposición abierta o cerrada a cuatro voces, tal como ya se ha visto.

### Ejercicios con acordes de séptima y sexta añadida en tonalidad menor:

Disponga las voces de los siguientes acordes tomando en cuenta la nota Top:

Diagram showing eight chords in B minor, numbered 1 through 8, with their respective notes on a treble clef staff:

- 1. Bø (B)
- 2. Gm7M (G, B, D, F)
- 3. C#ø (C#)
- 4. F#m6 (F#, A, C, E)
- 5. G#ø (G#)
- 6. AmMaj7 (A, C, E, G)
- 7. Bm6 (B, D, F, A)
- 8. BbmMaj7 (Bb, D, F, A)

Disponga las voces de los siguientes acordes utilizando todas las posibles posiciones:

Diagram showing a grid of chord symbols for voice leading exercises:

F#ø	FmMaj7	Aø	Cm6	Gm6	EbmMaj7
Em6	C#ø	DmMaj7	Am6	Bbø	DbmMaj7

**2.6 La progresión II-V-I en la tonalidad menor:** Para que una progresión II-V-I defina una tonalidad menor debe estar conformada de la siguiente manera: “IIø - V7 - ImMaj7 o Im6”; es decir el grado II debe ser semidisminuido, el grado V séptima de dominante y, el grado I menor séptima mayor o menor sexta añadida.

#### Consideraciones para la disposición de voces en la progresión II-V-I de la tonalidad menor:

1. Para escribir la progresión II-V-I de la tonalidad menor en el piano, se puede utilizar los acordes completos o la disposición simple a tres voces (*Shell voicing* o *three-note voicing*). Si se decide usar esta última, se debe tener en cuenta que el acorde semidisminuido necesita la 5ª

disminuida para definirse, y a diferencia de los otros acordes usará un *voicing* de cuatro notas (disposición cerrada a cuatro voces).

2. Las posiciones para esta progresión, usando la disposición simple a tres voces, dependerán de si el acorde  $\text{II}\emptyset$  empieza con top en 3ª (b3) o en 7ª (b7).

3. Dependiendo de la posición con la que empezamos el acorde  $\text{II}\emptyset$ , debemos buscar que las notas comunes entre dos acordes contiguos queden sonando en la misma voz.

4. En la disposición simple a tres voces la 7ª de los acordes  $\text{II}\emptyset$  y V7 progresará al acorde siguiente bajando una segunda.

5. En el caso de la disposición simple a tres voces se debe tomar en cuenta que los intervalos en la mano derecha solo serán: 5ªs justas y 4ªs aumentadas, o sus inversiones 4ªs justas y 5ªs disminuidas respectivamente, salvo en el acorde semidisminuido en el que siempre habrá una tríada menor con base en la tercera del acorde (b3).

6. En esta progresión la mano izquierda solo tocará la nota fundamental de cada acorde.

**Ejemplos de disposición al piano de la progresión II-V-I en tonalidad de Do menor:** en los ejemplos el grado I está dado en “mMaj7” pero es posible usarlo en “m6”.

### Con acordes completos

The image shows two musical examples of a II-V-I progression in C minor, comparing traditional and free voicing. Both examples are written in 2/4 time and use a grand staff (treble and bass clefs).

**Conducción tradicional (Traditional Voicing):**

- Measure 1: Treble clef has a Dø chord (D, F, A♭). Bass clef has a half note D.
- Measure 2: Treble clef has a G7 chord (G, B, D, F). Bass clef has a half note G.
- Measure 3: Treble clef has a CmMaj7 chord (C, E♭, G, B♭). Bass clef has a half note C.

**Conducción libre (Free Voicing):**

- Measure 1: Treble clef has a Dø chord (D, F, A♭). Bass clef has a half note D.
- Measure 2: Treble clef has a G7 chord (G, B, D, F). Bass clef has a half note G.
- Measure 3: Treble clef has a CmMaj7 chord (C, E♭, G, B♭). Bass clef has a half note C.

Labels for the chords are placed above the treble clef and below the bass clef for each measure.

Con disposición simple a tres voces.

Posiciones empezando con la 7ª en el Top del acorde  
IIø

Dø G7 CmMaj7

IIø V7 ImMaj7

Cuadro resumen de las posiciones anteriores tomando en cuenta el grado de la escala menor armónica

	IIø	V7	ImMaj7
	*1	7	7
<b>m.d.</b>	b6	-	-
	4	4	b3
<b>m.i.</b>	2	5	1

\*En este caso los números arábigos vienen a ser los grados de la escala menor armónica utilizados para formar los acordes.

Posiciones empezando con la 3ª en el Top del acorde  
IIø

Dø G7 CmMaj7

IIø V7 ImMaj7

Cuadro resumen de las posiciones anteriores tomando en cuenta el grado de la escala menor armónica

	IIø	V7	ImMaj7
	*4	4	b3
<b>m.d.</b>	1	-	-
	b6	7	7
<b>m.i.</b>	2	5	1

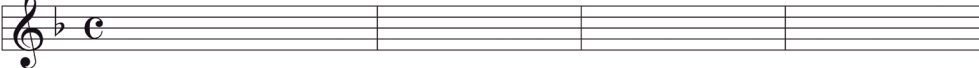
\*En este caso los números arábigos vienen a ser los grados de la escala menor armónica utilizados para formar los acordes.

### Ejercicios con progresiones II-V-I en tonalidad menor:

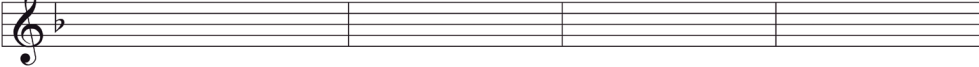
Desarrolle las siguientes progresiones utilizando **la disposición cerrada a cuatro voces para el acorde semidisminuido y la disposición simple a tres voces para todos los otros acordes de séptima y sexta añadida**. Busque no hacer grandes saltos al pasar de un II-V-I a otro.

Bossa nova

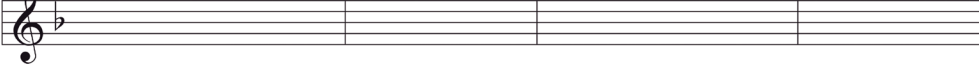
Cm7 Cm7 Fm7 Fm7



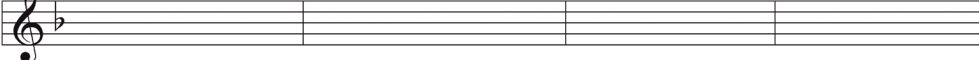
5 Dø G7 Cm7 Cm7



9 Ebm7 Ab7 D♭Maj7 D♭Maj7



13 Dø G7 Cm6 Dø G7



### 2.7 Escribiendo melodía y armonía con mezcla de *voicings*

Para escribir al piano una melodía dada y su soporte armónico, utilizaremos la disposición simple a tres voces, a la que se agregará la disposición cerrada a cuatro voces para el acorde semidisminuido. El procedimiento a utilizarse es casi el mismo que con la progresión II-V-I en tonalidad mayor, con la excepción del acorde semidisminuido:

- I. Debemos disponer primeramente un *voicing* de tres o cuatro notas (según el acorde) adecuado para cada armonía.
- II. Superpondremos la melodía al *voicing* de tres o cuatro notas, buscando amalgamarla con las voces superiores del acorde.

### Consideraciones:

1. Al incluir la melodía no necesariamente agregaremos una cuarta o quinta nota al *voicing*, pues si la nota de la melodía correspondiera a una nota del acorde, dicha nota pasaría a ser la Top note del nuevo *voicing*.
2. En algunos casos puede ser necesario disponer en la mano izquierda una de las notas del *voicing* además de la nota del bajo.
3. Si acaso la melodía tuviera varias notas en el mismo acorde, adecuaremos la posición de la mano derecha al desplazamiento melódico. En algunos casos será necesario tocar el acorde solo al principio del motivo melódico.
4. La continuidad melódica de las voces que forman un acorde no tendrá en este caso la prioridad anteriormente dada pues, al existir ahora una línea melódica, nuestro principal objetivo será brindarle el soporte armónico adecuado.

### Ejemplo con los cuatro primeros compases de la canción “But Beautiful”:

- I. Siguiendo el procedimiento anteriormente especificado, empezaremos por hacer la disposición de los acordes cifrados sin tomar en cuenta la melodía.

#### But Beautiful Jimmy Van Heusen & Johnny Burke

The image shows the first four measures of the song "But Beautiful" in G major, 4/4 time. The notation is presented in a grand staff with treble and bass clefs. Above the staff, the chords are labeled: GMaj7, Bø, E7, Am7, C#ø, and F#7. The bass line consists of quarter notes: G2, B2, E3, A2, G#2, and F#2. The treble line shows the chord voicings for each measure, with the top note of each chord being the same as the bass note of the previous measure.

- II. Tomando en cuenta la melodía, readecuaremos el *voicing* de los acordes para que aquella quede en la parte superior.

**But Beautiful** Jimmy Van Heusen & Johnny Burke

Musical score for "But Beautiful" in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the piano accompaniment. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a half note C5. The piano accompaniment starts with a whole note G4. Above the treble staff, the following chords are indicated: GMaj7, Bø, E7, Am7, C#ø, and F#7.

**Ejercicios prácticos:**

Siguiendo el procedimiento anterior disponga al piano la melodía y la armonía del fragmento de la canción "Beautiful Love" que se da a continuación:

***Beautiful Love***

*Medium Swing*

*V. Young, W. King & E. Van Alstyne*

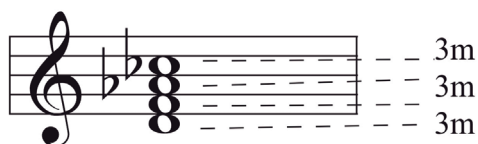
Musical score for "Beautiful Love" in D minor, 4/4 time. The score consists of a single treble clef staff. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F4, and G4, and a half note A4. The piano accompaniment starts with a whole note D4. Above the staff, the following chords are indicated: Eø, A7, Dm7, Dm6, Gm7, C7, FMaj7, Eø, A7, Dm6, Gm7, Bb7, A7, Dm7, G7, Bb7, A7, Dm6, and Dm6.

## 2.8 El acorde de séptima disminuida:

### a. Construcción y cifrado anglosajón

**Construcción:** el acorde de séptima disminuida se forma al superponer una tercera menor a una tríada disminuida, es decir es un acorde formado por tres terceras menores superpuestas.

### Ejemplo con el acorde de Re séptima disminuida:



**Cifrado:** el acorde de séptima disminuida se cifra con un círculo pequeño (°) al lado de la letra que representa la fundamental, seguido del número 7. Cuando un estilo musical utiliza sobre todo sonoridades de cuatríadas, muchas veces el cifrado del acorde de séptima disminuida se encuentra sin el 7. Así por ejemplo “Do séptima disminuida” se cifraría con “C°”.

### b. Disposición de voces

Como es necesario hacer sonar los cuatro sonidos del acorde para caracterizarlo, se utilizan las *disposiciones cerrada y abierta a 4 voces* al igual como con el acorde semidisminuido.

**Disposición cerrada      Disposición abierta**

### c. Características especiales y uso

Este acorde tiene la particularidad de ser cuatro acordes a la vez, de tal forma que si superponemos terceras menores sobre cualquiera de las cuatro notas que forman el acorde nos resultarán los mismos sonidos. Esto se debe a que las terceras menores dividen la octava en cuatro intervalos iguales. No obstante, esta particularidad hace que cualquier acorde de séptima disminuida tenga cuatro posibles fundamentales y sus inversiones sean en verdad un nuevo acorde.

#### El acorde disminuido: cuatro acordes en uno

##### Ejemplo con el acorde de Re séptima disminuida (D°)

Posición base      1ª inversión      2ª inversión      3ª inversión

**Re 7ª disminuida      Fa 7ª disminuida      Lab 7ª disminuida      Dob o Si 7ª disminuida**

El acorde de séptima disminuida se ha empleado como una variedad de resolución de la nota séptima o sensible de una tonalidad. Sin embargo, al ser cuatro acordes a la vez, el séptima disminuida puede formar parte de cuatro tonalidades diferentes y funcionar como un “puente” entre ellas.

B° → C      B° = D° → Eb      B° = F° → Gb      B° = G#° → Am

Todo acorde de séptima disminuida, en un nivel de armonía más avanzado, se considera que es además un acorde de 7ma de dominante cuya supuesta fundamental se encuentra a

una distancia de 3ra mayor debajo de la nota más baja del acorde. Ahora, como todo acorde disminuido es cuatro acordes a la vez, entonces es también cuatro 7mas de dominante a la vez.

$C\sharp^\circ = A7(9b)$       $E^\circ = C7(9b)$       $G^\circ = E\flat7(9b)$       $A\sharp^\circ = F\sharp7(9b)$

Otro uso muy difundido de este acorde en la armonía funcional es el de utilizarlo como enlace cromático entre dos acordes diatónicos adyacentes.

$Cmaj7$       $C\sharp^\circ$       $Dm7$

### Ejercicios de construcción de acordes disminuidos:

Construya los siguientes acordes disminuidos en disposición cerrada y abierta tomando en cuenta la nota Top proporcionada.

## Progresiones de acordes que incluyen el acorde de séptima disminuida:

### Final de la canción "Soledad"

*Arr. Musical: Nilo Velarde*

Musical notation for the final of the song "Soledad". The piece is in G major (one sharp) and common time (C). The first staff contains four measures with the following chords: GMaj7, F#° (diminished), Em7, and Dm7 G7. The second staff starts at measure 5 and contains three measures with the following chords: CMaj7, EbMaj7, and G6. The notation is in treble clef.

## Extracto de la canción "The Loop"

### The Loop

*Chick Corea*

Musical notation for the "The Loop" exercise. The piece is in B minor (two flats) and 3/4 time. The notation is in treble clef and consists of three staves. The first staff contains measures 1-6 with chords: FMaj7, Dm7, Gm7, C7, C#° (diminished), Dm7, and Dm7/C. The second staff contains measures 7-12 with chords: Bø, Bbm7M, FMaj7/A, A° (diminished), Gm7, and A7. The third staff contains measures 13-18 with chords: Dm7, E7, Am7, D7, Gm7, C7, and FMaj7. The notation ends with a double bar line.

**2.9 Los dominantes alterados:** son acordes de séptima de dominante con uno de sus sonidos alterados. Existen tres tipos básicos de acordes de séptima de dominante alterados: "el dominante 5ª aumentada", "el dominante 5ª disminuida" y "el dominante de 4ª suspendida".

### a. Tipos de acordes. Construcción y cifrado anglosajón

**El acorde séptima de dominante con 5ª aumentada:** se forma elevando medio tono la quinta del acorde de séptima de dominante.

**El acorde séptima de dominante con 5ª disminuida:** se forma disminuyendo en medio tono la quinta del acorde de séptima de dominante.

**El acorde séptima de dominante con 4ª suspendida:** se forma reemplazando la tercera mayor del acorde de séptima de dominante por una cuarta justa.

Ejemplos teniendo a la nota “Do” como fundamental:

*Acorde dominante original*                      *Dominantes Alterados*

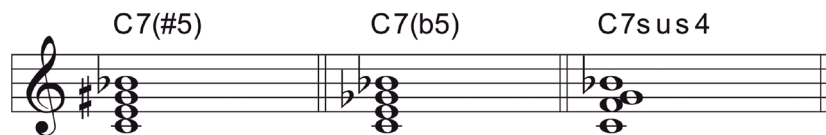
Do 7ª de dominante                      Do 7ª de dominante 5ª aumentada

Do 7ª de dominante 5<sup>TM</sup> disminuida                      Do 7ª de dominante 4ª suspendida

**Cifrado:** - Usaremos como característica para los *dominantes alterados* los siguientes símbolos:

Acorde	Símbolo	Símbolos alternativos
Dominante 5a aumentada	#5	5#, 5+, +5
Dominante 5a disminuida	b5	5b, 5-, -5
Dominante 4a suspendida	sus4	sus

### Ejemplos teniendo a la nota “Do” como fundamental:



**b. Función y uso:** estos acordes mantienen su función de “acorde dominante”, lo que hacen es agregarle color a dicha función. En la progresión *II-V-I* estos acordes cumplen la función de acorde V.

Como los acordes de séptima de dominante, los dominantes alterados buscarán resolver en los acordes de tónica como característica principal, pero pueden tener otras funciones que serán estudiadas más adelante, tales como ser acordes de paso, acordes sustitutos o simplemente como color.

**c. Disposición de voces:** Debido a que los *dominantes alterados* necesitan de más de tres notas para caracterizarse, no es posible usar la disposición simple a tres voces (*Shell voicing* o *three note voicing*) con ellos.

Para disponer las voces de estos acordes en el piano se utiliza tanto la disposición cerrada como la abierta a cuatro voces. Vale la pena anotar que una disposición abierta al piano de un acorde de cuatro sonidos es hacer un *voicing* a dos manos que incluya todos los sonidos sin doblajes.

### Ejemplos de las dos disposiciones teniendo a la nota “Do” como fundamental:

The image shows six chords in treble clef, all with 'Do' (C) as the fundamental note. The chords are arranged in two pairs of three. The first pair shows C7(#5) in closed voicing (cerrada) and C7(#5) in open voicing (abierta). The second pair shows C7(b5) in closed voicing (cerrada) and C7(b5) in open voicing (abierta). The third pair shows C7sus4 in closed voicing (cerrada) and C7sus4 in open voicing (abierta). The labels 'cerrada' and 'abierta' are written below each chord.

## Ejercicios con acordes dominantes alterados

Construya los siguientes acordes en disposición cerrada y abierta.

Two musical staves showing chord exercises. The first staff contains the following chords: D7sus4, F7(#5), A7(#5), and Eb7(b5). The second staff contains the following chords: G7sus4, Db7(b5), Ab7(#5), and Cb7sus4.

## Progresiones de acordes que incluye todos los acordes estudiados:

Medium up Bossa

A musical progression for "Medium up Bossa" consisting of six staves of chords. The chords are: C6, C6, B7sus4, B7; C6, C6, A7, A7; Dm7, Dm7, Bb7, Bb7; Em7, A7(5#), Dm7, G7(5b); F7M, F7M, Bb7, Bb7; Em7, Eb, Dm7, G7.

### 3. Las tensiones armónicas

**3.1 Conceptualización y origen.** Las tensiones son sonidos que aparecen como prolongación de un acorde, y que combinados con él le añaden color y cierto nivel de disonancia o tensión armónica. Las tensiones forman una estructura superior cuyos sonidos, según se considera en la práctica de la armonía funcional, pueden ser tensiones posibles<sup>2</sup>, tensiones disponibles o ser notas a evitar; asimismo pueden ser melódicas (forman parte de la melodía) o armónicas (forman parte del acorde cifrado)<sup>3</sup>.

**Tensiones posibles.** Sonidos que principalmente se encuentran a 9na mayor de los sonidos de un acorde, pero dependiendo de la función y tipo de acorde en algunos casos se encuentran a 9na menor.

**Tensiones disponibles.** Son sonidos que forman parte de la escala sobre la que se origina el acorde y que, en su mayoría, se encuentran a 9na mayor de los sonidos del mismo. La disponibilidad de una tensión depende más de la función que del tipo de acorde.

**Notas a evitar.** Sonidos que desvirtúan la función o la sonoridad de un acorde y que, por lo tanto, en un contexto funcional no se consideran tensiones disponibles. En otros contextos armónicos si son utilizadas.

**Tensiones melódicas.** Tensiones que forman parte de la melodía y que no necesariamente se encontrarán especificadas en el cifrado armónico.

**Tensiones armónicas.** Tensiones que forman parte del acorde y se encuentran especificadas en el cifrado armónico.

**3.1.1 Nomenclatura:** la nomenclatura que se utiliza para nombrar las tensiones en la armonía funcional y que usaremos en este libro es la siguiente:

A musical staff in treble clef showing nine notes with accidentals. Below each note is a chord tension label. The notes and labels are: C4 (Maj7), B3 (b9), Bb3 (9), B#3 (#9), C5 (11), C#5 (#11), Db5 (b13), D5 (13), and D#5 (Maj14).

Maj7	b9	9	#9	11	#11	b13	13	Maj14
------	----	---	----	----	-----	-----	----	-------

Nombre de la tensión	Maj7	b9	9	#9	11	#11	b13	13	Maj14
<b>Intervalo simple</b>	7ma mayor	2da menor	2da mayor	2da aumentada	4ta justa	4da aumentada	6ta menor	6ta mayor	7ma mayor
<b>Intervalo compuesto</b>	-	9na menor	9na mayor	9na aumentada	11na justa	11na aumentada	13na menor	13na mayor	14va mayor
<b>Tensión o intervalo enarmónico</b>	-	-	-	b3 o 3ra menor	-	b5 o 5ta disminuida	#5 o 5ta aumentada	-	Maj7

**3.2 Las tensiones en los acordes tríadas:** el siguiente cuadro muestra las tensiones que suelen utilizarse en los acordes tríadas, y que encontramos a distancia de 9na mayor sobre los sonidos del acorde. Es posible utilizar más de una tensión a la vez.

Tipo de triada	Tensiones posibles	Criterios a utilizar
Mayor	9	
Menor	9	Solo si forma parte de la tonalidad.
Aumentada	9, #11	
Disminuida		Toda tensión debe estar una 9na mayor sobre cada nota del acorde y ser parte de la tonalidad.
Suspendida	9	Solo si forma parte de la tonalidad.

**2** Nettles B. (2006). Harmony I. Berklee Press

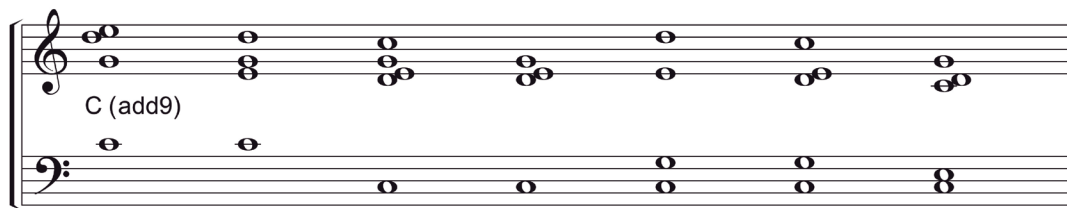
**3** Cayo J.S. (2016). Armonía Moderna. Ediciones Universitarias de Valparaíso.

**3.2.1. Cifrado y disposición de voces:** Para cifrar tríadas con tensiones se agrega al cifrado armónico del acorde la palabra *add* (añadir en inglés) seguida de la tensión o tensiones a utilizarse.

Para disponer las voces de las tríadas con tensiones no hay una forma especial, sino que debemos buscar el mejor lugar para ubicarlas dentro de un *voicing* (abierto o cerrado), teniendo además cuidado de no ponerlas en un registro demasiado grave.

Una tríada con tensiones puede tener como nota Top cualquiera de los sonidos del acorde incluyendo las tensiones mismas.

**Algunas disposiciones de la tríada de Do mayor con 9na añadida C(add9)**



**Disposiciones cerradas**

**Disposiciones abiertas**

**Ejercicios de formación de tríadas con tensiones:**



Ejercicio de escritura de una progresión armónica con tensiones cifradas sobre acordes tríadas:

## El Loco de la Calle

Rock El último de la fila

A

Am (add9) Am (add9) F (add9) F (add9)

B

Am (add9) Am (add9) F (add9) F (add9) G Gsus4

C

Dm7 Dm7 C (add9) C (add9) D (add9) D (add9)

D

Em7 Em7 G G Am7 Am7

1. 2.

C (add9) C (add9) C (add9) C (add9)

### 3.3 Las tensiones en acordes de séptima y sexta añadida

No existe un solo criterio para la elección de tensiones sobre acordes de séptima o de sexta añadida; esta elección depende del género y contexto musical y, muchas veces, varía de una escuela a otra.

Las tensiones que figuran en el siguiente cuadro son **tensiones posibles**, es decir, funcionan sobre los acordes pero dependiendo de la función armónica que cada acorde cumpla sobre su escala de origen.

Acorde / Tensiones	Maj7	b9	9	#9	11	#11	b13	13	Maj14
Maj7			■			■		■	
6	■		■			■			
mMaj7			■		■			■	
m6			■		■				
m7			■		■			*1	
°7			■		■		■		■
Ø			■		■		■		
7		■	■	■		■	■	■	
7(b5)		■	■	■			■	■	
7(#5)		■	■	■		■			
7sus4		■	■					■	

\*1. En determinados contextos musicales solo funciona como tensión en la melodía, no en el voicing del acorde porque hace tritono con la 3ra del mismo (b3).

#### Algunas consideraciones sobre las tensiones:

- Las tensiones son solo color, por lo tanto no cambian la función del acorde original.
- Las notas tensiones pueden estar tanto en la melodía como en el acorde que la soporta.

- c. Todas las tensiones especificadas funcionan como parte de la melodía pero no todas funcionan como parte del *voicing* de un acorde, pues dependen de la función armónica del acorde, de la escala y del contexto musical.
- d. Un acorde puede usar más de una tensión a la vez.
- e. Algunos acordes soportan varias tensiones del mismo tipo (p.e. 9 y #9), en estos casos habrá que elegir entre ellas, pues no se podrán usar todas juntas en el mismo *voicing*.
- f. Los acordes que contengan el intervalo de 6ª mayor no usarán la tensión 13ª por ser el mismo sonido.
- g. Los acordes que contengan el intervalo de b5 no usarán la tensión #11 por ser el mismo sonido.
- h. Los acordes que contengan el intervalo de #5 no usarán la tensión b13 por ser el mismo sonido.
- i. Los acordes que contengan el intervalo de 4ª justa no usarán la tensión 11 por ser el mismo sonido.
- j. El acorde de séptima disminuida utiliza la tensión 14ª mayor (Maj14) que viene a ser el intervalo de 7ª mayor más una 8va. Decidimos llamarla de esa manera debido a que dicho acorde ya contiene una séptima, la séptima disminuida.

**3.3.1 Cifrado:** Para cifrar estos acordes debemos poner entre paréntesis las tensiones que se desean utilizar y agregarlas al final del cifrado del acorde de séptima o de sexta añadida.

The image shows two chords written in musical notation. The first chord is A7(b9,13) and the second is GbMaj7(9,13). Both are written in a two-staff system (treble and bass clefs). The A7 chord has a root of A, with notes G, A, C#, E, G, and Bb. The GbMaj7 chord has a root of Gb, with notes F, Gb, Ab, Bb, D, and F. The bass line for both chords consists of a single note: A for the first and Gb for the second.

### 3.3.2 Disposición de voces en acordes de séptima y sexta añadida con tensiones:

En los acordes con tensiones, al existir más sonidos, estos se encuentran más cerca uno del otro. Por esta razón ya no podríamos hablar de posiciones abiertas o cerradas propiamente dichas, y para disponer las voces tomaremos en cuenta lo siguiente:

- Evitaremos agolpar los sonidos (sobretudo en los registros graves).
- Trataremos de evitar el intervalo de b9 entre las voces de nuestro acorde, poniéndolo a la b9 más 8ª o a la b2 (2da menor), si está en registro medio o agudo.
- En el caso del piano, el acorde puede tener la mayor parte de los sonidos en la mano derecha o repartidos entre las dos manos.
- Un intervalo muy usado en los *voicings* con tensiones es el de 4ª, ya sea justa o aumentada.
- En algunos casos se podrá doblar alguna nota en beneficio de la sonoridad del acorde.

#### Ejemplo: Dos formas de disponer las voces del acorde EbMaj7(9,13)

Two musical staves illustrating the chord EbMaj7(9,13). The first staff shows the chord with the root Eb in the bass, and the 7th (D), 9th (F), and 13th (Bb) in the right hand. The second staff shows the same chord with the root Eb in the bass, and the 7th (D), 9th (F), and 13th (Bb) in the right hand, but the 13th is an octave higher than in the first voicing.

Algunas combinaciones típicas de tensiones sobre acordes de séptima de dominante:

**b9 con 13**  
G7(b9,13)

Musical notation for G7(b9,13) chord. The root G is in the bass. The right hand has the 7th (F), b9th (Ab), and 13th (Eb).

**#9 con b13 o "alterado" o "alt"**  
G7(#9,b13)

Musical notation for G7(#9,b13) chord. The root G is in the bass. The right hand has the 7th (F), #9th (Ab), and b13th (Eb).

**3.3.3 Modelos de combinación de tensiones en el acorde dominante suspendido:** Considerando que en el acorde *dominante suspendido* las tensiones más utilizadas son la 9 y la 13, existen en este caso modelos muy conocidos de combinación de tensiones que suelen cifrarse mostrando una superposición de símbolos en dicho cifrado, pero estos últimos no son más que una forma práctica de recordar los sonidos que se superponen para formar dichos acordes. A continuación se estudian los tres modelos más conocidos de acordes dominantes suspendidos con tensiones, tomándolos como el V grado de una tonalidad mayor o menor y considerando a las superposiciones a utilizar como triadas y acordes de séptima provenientes de la misma tonalidad. Así tenemos:

**a. Un acorde menor séptima construido sobre la quinta justa del dominante:** En este caso el acorde se presenta al dominante suspendido completo y con la “9” como tensión.

Si construyéramos este *voicing* en la tonalidad de **Do mayor**, donde el acorde **G7sus4** es la dominante del tono, la superposición sería la siguiente:

Dm7/G  
o  
G7sus4(9)

**b. Una triada mayor construida a distancia de séptima menor sobre el dominante:** En este caso el acorde dominante suspendido se presenta sin 5ª justa y con la “9” como tensión.

Si construyéramos este *voicing* en la tonalidad de **Do mayor**, donde el acorde **G7sus4** es la dominante del tono, la superposición sería la siguiente:

F/G  
o  
G7sus4(9)

**c. Un acorde de séptima mayor construido a distancia de séptima menor sobre el dominante:** En este caso el acorde dominante suspendido se presenta sin 5ª justa y con la “9” y “13” como tensiones.

Si construyéramos este *voicing* en la tonalidad de **Do mayor**, donde el acorde **G7sus4** es la dominante del tono, la superposición sería la siguiente:

FMaj7/G  
o  
G7sus4(9,13)

### 3.4 Las tensiones y su relación con las escalas verticales

#### a. Las escalas verticales

Las escalas verticales o escalas de los acordes, son el conjunto de sonidos que representan la sonoridad de un acorde en un contexto tonal o modal. En dichas escalas se encuentran los sonidos del acorde, las tensiones disponibles y las tensiones o notas a evitar, es decir los sonidos no disponibles para dicho acorde.

#### b. Nomenclatura utilizada en las escalas verticales

En las escalas verticales las notas del acorde se muestran con el intervalo existente respecto a la fundamental del acorde. Las tensiones, igualmente, se muestran con el intervalo respectivo pero precedido de la letra T y, finalmente *notas a evitar* con el intervalo respectivo precedido de la letra S (de *scale approach* en inglés).

A7 (V)

1 T9 3 S4 5 T13 b7 1

#### c. Las escalas verticales de los acordes diatónicos en la tonalidad mayor y las tensiones disponibles

**I grado** (todos los ejemplos en la tonalidad de Do mayor)

La escala vertical a utilizar aquí es el modo jónico

CMaj7 (I)

1 T9 3 S4 5 T13 7 1

Tensiones disponibles T9 y T13

## II grado

La escala vertical es el modo dórico

Dm7 (II)



1 T9 b3 T11 5 S6 b7 1

Tensiones disponibles T9 y T11

## III grado

La escala vertical es el modo frigio

Em7 (III)



1 Sb2 b3 T11 5 Sb6 b7 1

Tensión disponible T11

## IV grado

La escala vertical es el modo lidio

FMaj7 (IV)



1 T9 3 T#11 5 T13 7 1

Tensiones disponibles T9, T#11 y T13

## V grado

La escala vertical es el modo mixolidio

G7 (V)

1 T9 3 S4 5 T13 b7 1

Tensiones disponibles T9 y T13

## VI grado

La escala vertical es el modo eólico

Am7 (VI)

1 T9 b3 T11 5 Sb6 b7 1

Tensiones disponibles T9 y T11

## VII grado

La escala vertical es el modo lócrio

B<sup>ø</sup> (VII)

1 Sb2 b3 T11 b5 Tb13 b7 1

Tensiones disponibles T11 y Tb13

### Ejercicios de aplicación:

1. Disponga las voces de los siguientes acordes suspendidos en las tres formas estudiadas:

**D7sus4****F7sus4****B7sus4****Ab7sus4**

2. Desarrolle el cifrado armónico de la siguiente canción adicionando las tensiones que considere conveniente. Utilice una de las formas recién estudiadas para el acorde dominante suspendido.

Balada  $\text{♩} = 70$  A

C/D Bm/D C/D D7 GMaj7 Bm7 CMaj7 D7sus4 GMaj7 Bm7

B

C7M D7sus4B7 Em7 Bm7/D C7M D/C Bm7 Em7 A7/C# Aø/C D7

3. Desarrolle la continuidad armónica de la siguiente progresión incluyendo tensiones donde crea conveniente.

Balada

Dm7 G7 Em7 Am7 Dm7 G7 CMaj7 Dm7 D#m7 Em7

5 Fm7 Bb7 EbMaj7 AbMaj7 Dm7 Dø G7sus4

9 C CMaj7 Gm7 C7 FMaj7 Fm7 Bb7(b5)

13 CMaj7 Am7 Dm7 G7 C6 DbMaj7(9) G7(b9,13) C6(9)

### 3.5 Escribiendo melodía y armonía con tensiones

El procedimiento es similar al utilizado en ocasiones anteriores, pero varía en la cantidad de sonidos que utilizaremos (ahora incluye tensiones y notas agregadas) y en la disposición de los mismos, pues, como dijimos antes, al tener mayor cantidad de sonidos ya no podemos hablar de disposiciones solo abiertas o solo cerradas, ya que trabajaremos con una mezcla de las dos disposiciones, de acuerdo con el perfil de la melodía.

El procedimiento entonces es el siguiente:

I. Debemos disponer primeramente un *voicing* básico de tres notas para los acordes que contengan el intervalo de 5<sup>a</sup> justa (salvo el dominante suspendido), y de cuatro notas para los ***semidisminuidos, disminuidos séptima y los dominantes alterados***.

II. Superpondremos la melodía al *voicing* básico, buscando amalgamarla con las voces superiores del acorde. En algunos casos la melodía será una nota más para el *voicing*, pero en los casos en que coincida la melodía con una nota del acorde esta última pasará a ser la nota top del *voicing*.

III. Finalmente adicionaremos las tensiones y notas agregadas a los acordes que creamos convenientes, tomando en cuenta las diversas formas de *voicings* con tensiones y notas agregadas estudiados hasta hoy, las tensiones disponibles y nuestro cuadro de tensiones.

#### **Consideraciones:**

1. Como antes, debemos buscar el mínimo desplazamiento de la mano derecha entre un acorde y otro, buscando darle el mejor soporte armónico a la melodía.
2. Si una nota de la melodía apareciera retardada la podremos obviar del *voicing* pues de todas maneras llegará a formar parte de él.
3. En algunos casos puede ser necesario que la mano izquierda toque una de las notas superiores del *voicing* además de la nota del bajo.

4. Si acaso la melodía tuviera varias notas en el mismo acorde, adecuaremos la posición de la mano derecha al desplazamiento melódico. Puede que sea necesario tocar el acorde solo al principio del motivo melódico.

**Ejemplo con los ocho primeros compases de la canción “Dindi”:**

I. Siguiendo el procedimiento anteriormente especificado, empezaremos por hacer la disposición de los acordes cifrados sin necesariamente tomar en cuenta la melodía por ahora.

1 Eb7M Db7M Eb7M Bbm7 Eb7

5 Ab7M Abm7M Eb6 Bbm7

II. Tomando en cuenta la melodía, adecuaremos el *voicing* de los acordes para que aquella quede en la parte superior.

1  $E\flat 7M$   $D\flat 7M$   $E\flat 7M$   $B\flat m7$   $E\flat 7$

5  $A\flat 7M$   $A\flat m7M$   $E\flat 6$   $B\flat m7$

III. Para finalizar adicionaremos las tensiones y notas agregadas a los acordes que creamos convenientes. Puede que a veces sea necesario eliminar alguna nota en los *voicings* básicos, o cambiar un acorde de 7M por 6, entre otras cosas.

1  $E\flat 7M$   $D\flat 7M$   $E\flat 7M$   $B\flat m7$   $E\flat 7$

5  $A\flat 7M$   $A\flat m7M$   $E\flat 6$   $B\flat m7$

## Ejercicios prácticos

En la siguiente canción, disponga en el piano la melodía y su soporte armónico cifrado; adicione las tensiones y notas agregadas que crea conveniente. Para ello debe seguir el procedimiento recientemente estudiado.

### Norita

Nilo Velarde

Balada  $\text{♩} = 76$

**A**

G<sup>Maj7</sup> B<sup>m7</sup> D<sup>m7</sup> E<sup>m7</sup> A<sup>m7</sup>

C<sup>m7</sup> D<sup>m7</sup> G<sup>Maj7</sup> F<sup>Maj7</sup> C/D D<sup>7</sup>

**B**

G<sup>Maj7</sup> F<sup>Maj7</sup> B<sup>♭Maj7</sup> E<sup>7</sup> A<sup>m7</sup> E<sup>♭Maj7</sup> C/D D<sup>7</sup>

G<sup>Maj7</sup> B<sup>m7</sup> D<sup>m7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>Maj7</sup>

C<sup>m7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>♭Maj7</sup> A<sup>∅</sup> D<sup>7(9)</sup> G<sup>Maj7</sup>

# CAPÍTULO 3

## L a t é c n i c a d e l a A r m o n í a F u n c i o n a l

### 1. La tonalidad y las funciones tonales

**1.1 La Tonalidad:** Son doce alturas diferentes las que forman nuestro sistema musical, y cuando en la organización de estas alturas una de ellas funciona como eje o centro, ella toma el nombre de **tónica**, y el todo de **tonalidad**. Como cualquiera de las doce alturas puede funcionar como tónica, la mecánica del sistema corroborará en su funcionamiento la supremacía de la tónica como eje del mismo.

Tal como hemos mencionado anteriormente, las tonalidades están representadas básicamente por sus armaduras y por los acordes que se forman con los sonidos que cada armadura nos da. El sistema tonal admite dos modalidades para cada tonalidad, los modos mayor y menor.

Toda música emplea varios acordes de distintas calidades y solo uno de ellos funciona como centro o acorde de tónica y, como hay dos modalidades, cada una tiene una calidad de acorde que funciona como acorde de tónica. Así, tenemos que en el modo mayor el **acorde de séptima mayor** (o el de sexta) es el acorde de tónica, y en el modo menor el **acorde menor séptima mayor** (o el de sexta menor) desempeña dicha función.

**1.2 Relaciones entre las tonalidades:** Entre las tonalidades existe una afinidad o parentesco determinado

por la diferencia de alteraciones entre las armaduras y por las notas comunes que existen entre los respectivos acordes de tónica, además de otras relaciones más lejanas, como la de la subdominante menor, que amplían las posibilidades armónicas de una tonalidad.

### 1.3 Ampliación de la tonalidad:

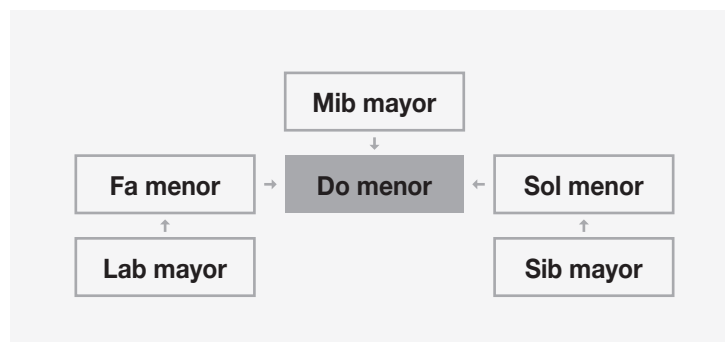
**a. Ampliación de la tonalidad según la armonía clásica.** En la armonía clásica, debido a las relaciones con otras tonalidades, una tonalidad utiliza en la armonía, además de los acordes que le son propios, acordes pertenecientes a las tonalidades afines o cercanas. Estas tonalidades, teniendo en cuenta la diferencia de alteraciones, son las siguientes: la de la relativa menor (igual armadura pero diferente modo), la de la dominante y su respectiva relativa menor, y la de la subdominante y su relativa menor. Asimismo, también se amplían las posibilidades armónicas al considerar las relaciones que se producen con otras tonalidades a través del acorde subdominante menor en la tonalidad mayor. Este acorde viene a ser la puerta de entrada a la tonalidad de la misma subdominante menor, del bVI mayor, del bII mayor, del bIII mayor y del I menor (relativo directo).

### Ejemplo de tonalidades afines a Do mayor



En el caso de la tonalidad menor, la ampliación de la tonalidad suele incluir los acordes de la tonalidad de la subdominante, de la dominante menor y la del relativo mayor.

### Ejemplo de tonalidades afines a Do menor



## b. Ampliación de la tonalidad en la armonía funcional. El intercambio modal.

En la armonía funcional la ampliación de la tonalidad se explica y justifica a través del intercambio modal, es decir a la posibilidad de que todos los modos que comparten la misma tónica pueden intercambiar acordes libremente.

### Ejemplo de ampliación de la tonalidad a través del intercambio modal en Do mayor

Modo original	Grado I	II (bII)	III (bIII)	IV (#IV)	V (bV)	VI (bVI)	VII (bVII)
<b>C Jónico</b>	CMaj7	Dm7	Em7	FMaj7	G7	Am7	Bø
<b>C Dórico</b>	Cm7	Dm7	EbMaj7	F7	Gm7	Aø	BbMaj7
<b>C Frigio</b>	Cm7	DbMaj7	Eb7	Fm7	Gø	AbMaj7	Bbm7
<b>C Lidio</b>	CMaj7	D7	Em7	F#ø	GMaj7	Am7	Bm7
<b>C Mixolidio</b>	C7	Dm7	Eø	FMaj7	Gm7	Am7	BbMaj7
<b>C Eólico</b>	Cm7	Dø	EbMaj7	Fm7	Gm7	AbMaj7	Bb7
<b>C Lócrio</b>	Cø	DbMaj7	Ebm7	Fm7	GbMaj7	Ab7	Bbm7

**1.4 Armonía diatónica y armonía cromática:** Debido a las relaciones entre las tonalidades y al hecho de que comparten acordes entre las mismas, al estudiar las relaciones entre los acordes tomaremos en cuenta dos tipos de armonía: la armonía diatónica y la armonía cromática.

En la **armonía diatónica** utilizaremos principalmente los acordes que encontramos al superponer los sonidos de la escala de la tonalidad en que nos encontramos; en la **armonía cromática** agregaremos a los acordes de la tonalidad principal aquellos de sus tonalidades afines o los que son producto de los intercambios modales.

## 2. Relaciones acorde-melodía<sup>1</sup>

**2.1 Análisis acorde-melodía.** Realizar un análisis acorde-melodía implica relacionar cada una de las notas que conforman una melodía con el acorde o armonía que la soporta, categorizándolas y descubriendo cómo funcionan.





**c.6. Acercamientos:** son notas extrañas que vienen por salto y resuelven por segunda hacia una nota “A” o “T”.

CMaj7                      A7                      Dm7                      G7

T13   A   A E(Ac)   A   A   Tb13   T9   E(P)   A

## 2.2 Generalidades en las relaciones acorde-melodía:

- En una melodía cualquiera, las notas “A” y “T” no tienen restricciones en cuanto a su duración; en cambio las notas “E” deben ser de corta duración para que no se sientan como un error de armonización.
- En las melodías con construcción melódica y armónica sencilla, usualmente la mayor parte de sus notas son “A”.
- El uso frecuente de notas “T” en una melodía le da a la misma un color más contemporáneo, generalmente asociado al jazz.
- Al proceso de establecer las relaciones acorde-melodía lo llamaremos “**análisis acorde-melodía**”.

## Ejemplo de un análisis acorde-melodía:

All my Tomorrow

*Cahn/Van Heusen*

*Ballad*

Am7                      D7                      Bm7                      Bbm7

T9   A   T9   A   T13   A   Tb9   A   A   E(B1)   A   E(Esc)   A   E(Esc)

Am7                      Bm7                      E7                      Am7                      D7                      Bm7                      E7

A   E(P)   A   A   A   T11   Tb9   A   A   A   A   T11   Tb9   A   A   A   A

## Ejercicios:

Haga un “análisis acorde-melodía” del siguiente tema musical.

**Meditación**

*Bossa* *A. C. Jobim*

Chords and measures:

- Measures 1-4: C6, C6, B7sus4, B7
- Measures 5-8: C6, C6, A7, A7
- Measures 9-12: Dm7, Dm7, Bb7, Bb7
- Measures 13-16: Em7, A7(5#), Dm7, G7(5b)
- Measures 17-20: F7M, F7M, Bb7, Bb7
- Measures 21-24: Em7, Eb, Dm7, G7
- Measure 25: Bb7, A7, Ab7, G7, C6, (Dm7 G7)

D.C. al

### 3. La Armonía diatónica

#### 3.1 Los acordes diatónicos en la tonalidad mayor y menor:

**a. Acordes diatónicos en la tonalidad mayor:** al superponer tetracordios sobre los sonidos de la escala mayor, pero haciendo uso de la misma escala, nos encontramos con las siguientes calidades de acordes:

I<sup>Maj</sup>7 – II<sup>m</sup>7 – III<sup>m</sup>7 – IV<sup>Maj</sup>7 – V<sup>7</sup> – VI<sup>m</sup>7 – VII<sup>ø</sup>

**Ejemplo sobre la tonalidad de Do mayor:**

A musical staff in treble clef showing seven diatonic chords in C major. The chords are: CMaj7, Dm7, Em7, FMaj7, G7, Am7, and Bø. Each chord is represented by a vertical stack of notes on the staff. Below the staff, the Roman numeral notation for each chord is listed: I<sup>Maj</sup>7, II<sup>m</sup>7, III<sup>m</sup>7, IV<sup>Maj</sup>7, V<sup>7</sup>, VI<sup>m</sup>7, and VII<sup>ø</sup>.

**b. Acordes diatónicos en la tonalidad menor:** al superponer tetracordios sobre los sonidos de la escala menor melódica, pero haciendo uso de la misma escala solo en el I y V grado de la armónica en VII y de la escala menor natural en el resto, nos encontramos con los acordes más representativos de la tonalidad menor en la armonía funcional:

I<sup>m</sup>Maj7 – II<sup>ø</sup> – bIII<sup>Maj</sup>7 – IV<sup>m</sup>7 – V<sup>7</sup> – VI<sup>ø</sup> – VII<sup>°</sup>

**Ejemplo sobre la tonalidad de Do menor:**

A musical staff in treble clef showing seven diatonic chords in C minor. The chords are: CmMaj7, Dø, EbMaj7, Fm7, G7, Aø, and B°. Each chord is represented by a vertical stack of notes on the staff. Below the staff, the Roman numeral notation for each chord is listed: I<sup>m</sup>Maj7, II<sup>ø</sup>, bIII<sup>Maj</sup>7, IV<sup>m</sup>7, V<sup>7</sup>, VI<sup>ø</sup>, and VII<sup>°</sup>.

### 3.2 Las funciones en la armonía diatónica

Los acordes dentro del sistema tonal cumplen ciertas funciones, las cuales a su vez determinan su importancia o jerarquía en el sistema y sus tendencias de movimiento. En una escala, los acordes que forman parte de una función armónica varían dependiendo de si la tonalidad es mayor o menor.

**3.2.1 Funciones en la tonalidad mayor:** la tríada de tónica o grado I, es el centro del sistema y contiene los sonidos estables de una tonalidad mayor (1, 3, 5), hacia donde los otros sonidos de la escala, o sonidos inestables, tienden a moverse o resolver. Entre los sonidos inestables, los más inestables son el sonido 4 y el 7, que forman el tritono característico del modo mayor y se encuentran a medio tono de un sonido estable.

Si tomamos como modelo la escala de Do mayor<sup>2</sup>, tendremos que los sonidos do, mi y sol (1, 3 y 5 de la escala) son los sonidos estables, mientras que los sonidos Re, Fa, La y Si (2, 4, 6 y 7 respectivamente) son los inestables, siendo los sonidos Fa y si los más inestables.



Como los sonidos estables e inestables se superponen en la escala para formar los acordes cuatrías, esto da como resultado que los acordes de una tonalidad pueden ser clasificados como “estables o de función tónica”, “semiestables o de función subdominante” e “inestables o de función dominante”.

**a. Acordes cuatrías estables o de función tónica:** aquí tenemos a los acordes de la escala que no contienen el sonido “4”, es decir los acordes IMaj7 o I6 (intercambiables), IIIm7 y VIIm7.

CMaj7    C6    Em7    Am7

IMaj7    I6    IIIm7    VIIm7

**b. Acordes cuatrías semiestables o de función subdominante:** aquí tenemos a los acordes de la escala que contienen el sonido “4” pero no el “7”, es decir los acordes IIIm7 y IVMaj7.

Dm7    FMaj7

IIIm7    IVmaj7

**c. Acordes cuatrías inestables o de función dominante:** aquí tenemos a los acordes de la escala que contienen el sonido “4” y el “7”, los sonidos más inestables, es decir los acordes V7 y VIIø.

G7    Bø

V7    VIIø

**3.2.2 Funciones en la tonalidad menor:** tomando en cuenta los acordes cuatrías más representativos de las escalas menor melódica, menor armónica y menor natural, las funciones de tónica, subdominante y dominante en la tonalidad menor se distribuyen de la siguiente manera:

**a. Acordes cuatrías estables o de función tónica:** aquí tenemos a los acordes ImMaj7 o Im6 (intercambiables) y el bIIIMaj7. Adicionalmente y dependiendo del estilo musical en que se utilice, podemos contar con el acorde Im7, el cual proviene de la escala menor natural.

CmMaj7 Cm6 EbMaj7 Cm7

ImMaj7 Im6 bIIIMaj7 Im7

Adicional

Detailed description: A musical staff in the key of C minor (two flats) showing four triads. The first triad is CmMaj7 (C, Bb, G), labeled ImMaj7. The second is Cm6 (C, Bb, Eb), labeled Im6. The third is EbMaj7 (Eb, D, G), labeled bIIIMaj7. The fourth is Cm7 (C, Bb, Eb, G), labeled Im7. The word 'Adicional' is written below the staff.

**b. Acordes cuatrías semiestables o de función subdominante:** aquí tenemos a los acordes IIø, IVm7 y VIø. Adicionalmente y dependiendo del estilo musical en que se utilice, podemos contar con el acorde bVIImaj7, el cual proviene de la escala menor natural.

Dø Fm7 Aø AbMaj7

IIø IVm7 VIø bVIImaj7

Adicional

Detailed description: A musical staff in the key of C minor showing four triads. The first is Dø (D, Fb, Ab), labeled IIø. The second is Fm7 (F, Ab, Cb, Eb), labeled IVm7. The third is Aø (A, Cb, Eb), labeled VIø. The fourth is AbMaj7 (Ab, G, Eb), labeled bVIImaj7. The word 'Adicional' is written below the staff.

**c. Acordes cuatrías inestables o de función dominante:** aquí tenemos a los acordes V7 y VII°.

G7 B°

V7 VII°

Detailed description: A musical staff in the key of C minor showing two triads. The first is G7 (G, F, Eb, D), labeled V7. The second is B° (B, D, F), labeled VII°. The word 'Adicional' is written below the staff.

### 3.3 Estudio de las progresiones diatónicas

Llamamos progresiones diatónicas a aquellas constituidas por acordes de la escala mayor o menor en que se está. En una progresión diatónica los acordes que la conforman pueden moverse libremente, por lo que se utiliza la relación entre las fundamentales como medio para controlar dicho movimiento.<sup>3</sup>

Entre los movimientos de fundamentales más comunes tenemos los siguientes:

**3.3.1 Progresiones diatónicas por 5<sup>as</sup> descendentes:** es el movimiento diatónico más fuerte y se da en el sentido antihorario del círculo de 5<sup>as</sup>. Debido a que todos los acordes son diatónicos, no todas las 5<sup>as</sup> serán justas.

Ejemplo en tonalidad mayor

CMaj7 FMaj7 B<sup>ø</sup> Em7 Am7 Dm7 G7

IMaj7 IVMaj7 VII<sup>ø</sup> IIIm7 VIIm7 IIm7 V7

Detailed description: A musical staff in bass clef with a 4/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The notes are: C4 (quarter), F#4 (quarter), B4 (quarter), E5 (quarter), A5 (quarter), D5 (quarter), G5 (quarter). The notes are grouped into chords: CMaj7, FMaj7, Bø, Em7, Am7, Dm7, and G7. Roman numerals are written below each chord.

Ejemplo en tonalidad menor

*Progresión solo con los acordes diatónicos*

CmMaj7 Fm7 B<sup>o</sup> EbMaj7 A<sup>ø</sup> D<sup>ø</sup> G7

ImMaj7 IVm7 VII<sup>o</sup> bIIIMaj7 VI<sup>ø</sup> II<sup>ø</sup> V7

Detailed description: A musical staff in bass clef with a 4/4 time signature. The key signature has two flats (Bb, Eb). The notes are: C4 (quarter), F4 (quarter), Bb4 (quarter), Eb5 (quarter), Ab5 (quarter), Db5 (quarter), G5 (quarter). The notes are grouped into chords: CmMaj7, Fm7, B<sup>o</sup>, EbMaj7, A<sup>ø</sup>, D<sup>ø</sup>, and G7. Roman numerals are written below each chord.

*Progresión incluyendo los acordes bVIMaj7 y bVII7 de la escala menor natural*

CmMaj7 Fm7 B<sup>b</sup>7 EbMaj7 AbMaj7 D<sup>ø</sup> G7

ImMaj7 IVm7 bVII7 bIIIMaj7 bVIMaj7 II<sup>ø</sup> V7

Detailed description: A musical staff in bass clef with a 4/4 time signature. The key signature has two flats (Bb, Eb). The notes are: C4 (quarter), F4 (quarter), Bb4 (quarter), Eb5 (quarter), Ab5 (quarter), Db5 (quarter), G5 (quarter). The notes are grouped into chords: CmMaj7, Fm7, B<sup>b</sup>7, EbMaj7, AbMaj7, D<sup>ø</sup>, and G7. Roman numerals are written below each chord.

<sup>3</sup> Nettles, B (1987 b.37)

**3.3.2 Progresiones diatónicas por 5<sup>as</sup> ascendentes:** tienen menos fuerza que las de 5<sup>as</sup> descendentes. Tal como en el caso anterior, no todas las 5<sup>as</sup> serán justas.

Ejemplo en tonalidad mayor

C Maj7 G7 Dm7 Am7 Em7 B $\emptyset$  F Maj7

I Maj7 V7 II m7 VI m7 III m7 VII  $\emptyset$  IV Maj7

Ejemplo en tonalidad menor

*Progresión solo con los acordes diatónicos*

Cm Maj7 G7 D $\emptyset$  A $\emptyset$  E $\flat$  Maj7 B $\circ$  Fm7

I m Maj7 V7 II  $\emptyset$  VI  $\emptyset$  bIII Maj7 VII  $\circ$  IV m7

*Progresión incluyendo los acordes bVI Maj7 y bVII7 de la escala menor natural*

Cm Maj7 G7 D $\emptyset$  A $\flat$  Maj7 E $\flat$  Maj7 B $\flat$ 7 Fm7

I m Maj7 V7 II  $\emptyset$  bVI Maj7 bVII7 bVII7 IV m7

**3.3.3 Progresiones diatónicas por grados conjuntos:** aquí los acordes se mueven sobre los grados contiguos de la escala o escalas de la cual provienen. Este tipo de progresiones requieren combinarse con otras para completar una idea armónica.

Ejemplo en tonalidad mayor

C Maj7 Dm7 Em7 F Maj7 Em7 Dm7 C Maj7 F Maj7 G7sus4 Am7 G7

I Maj7 II m7 III m7 IV Maj7 III m7 II m7 I Maj7 IV Maj7 V7 VI m7 V7

Ejemplo en tonalidad menor

*Progresión con los acordes diatónicos y el bVI Maj7 de la escala menor natural*

Cm Maj7 D $\circ$  E $\flat$  Maj7 Fm7 E $\flat$  Maj7 D $\circ$  Cm Maj7 Fm7 G7sus4 A $\flat$  Maj7 G7

I m Maj7 II  $\circ$  bIII Maj7 IV m7 bIII Maj7 II  $\circ$  I m Maj7 IV m7 V7 bVI Maj7 V7

**3.3.4 Progresiones diatónicas por 3<sup>as</sup> ascendentes y descendentes:** el movimiento de tercera descendente es más común que el ascendente. Como en el punto anterior, las progresiones por terceras también requieren combinarse con otras progresiones para completar una idea armónica.

Ejemplo en tonalidad mayor

C<sup>Maj7</sup>   A<sup>m7</sup>   F<sup>Maj7</sup>   D<sup>m7</sup>   C<sup>Maj7</sup>   E<sup>m7</sup>   G<sup>7</sup>

I<sup>Maj7</sup>   V<sup>m7</sup>   IV<sup>Maj7</sup>   II<sup>m7</sup>   I<sup>Maj7</sup>   II<sup>m7</sup>   V<sup>7</sup>

Ejemplo en tonalidad menor

C<sup>mMaj7</sup>   A<sup>ø</sup>   F<sup>m7</sup>   D<sup>ø</sup>   C<sup>m6</sup>   E<sup>bMaj7</sup>   G<sup>7</sup>

I<sup>mMaj7</sup>   VI<sup>ø</sup>   IV<sup>m7</sup>   II<sup>ø</sup>   I<sup>m6</sup>   bIII<sup>Maj7</sup>   V<sup>7</sup>

### 3.3.5 Criterios para la realización de progresiones diatónicas:

- En general, para todas las progresiones el mejor acorde final será el del grado I, el cual será “I<sup>Maj7</sup>” o “I<sup>6</sup>” para el modo mayor y “I<sup>mMaj7</sup>” o “I<sup>m6</sup>” para el modo menor.
- Luego del acorde I puede seguir cualquier otro acorde, pues representa un punto de arribo armónico.
- En una tonalidad menor, además de los acordes diatónicos ya conocidos se pueden utilizar los acordes bV<sup>I</sup>Maj7 y bV<sup>II</sup>7, los cuales tienen como origen la escala menor natural o antigua.
- Las mejores tensiones para ser ubicadas en el **voicing** de cualquier acorde de una progresión diatónica, serán aquellas que además de ser tensiones posibles del mismo, pertenezcan a la escala del centro tonal correspondiente.

### 3.4 Las cadencias en la armonía diatónica

Como se estudió en el primer capítulo del libro, la cadencia en la música es un punto de reposo relativo, y desde el punto de vista armónico son *pequeñas progresiones de acordes* que tienden a resolver en un *acorde principal*. A diferencia de lo que sucede en la armonía tradicional, las cadencias en la armonía funcional se construyen utilizando acordes cuatríadas, lo que da como resultado una sonoridad diferente a la tradicional.

### 3.4.1 Cadencia de subdominante

#### a. En la tonalidad mayor

		Ejemplo en Do mayor	
<b>IVMaj7</b>	→	<b>IMaj7 o I6</b>	<b>FMaj7</b> → <b>CMaj7 o C6</b>
<b>IV6</b>	→	<b>IMaj7 o I6</b>	<b>F6</b> → <b>CMaj7 o C6</b>
Con otro acorde de la misma función:			
<b>IIIm7</b>	→	<b>IMaj7 o I6</b>	<b>Dm7</b> → <b>CMaj7 o C6</b>

#### b. En la tonalidad menor

		Ejemplo en Do mayor	
<b>IVm7</b>	→	<b>ImMaj7 o Im6</b>	<b>Fm7</b> → <b>CmMaj7 o Cm6</b>
<b>IVm6</b>	→	<b>ImMaj7 o Im6</b>	<b>Fm6</b> → <b>CmMaj7 o Cm6</b>
Con otro acorde de la misma función:			
<b>IIø</b>	→	<b>ImMaj7 o Im6</b>	<b>Dø</b> → <b>CmMaj7 o Cm6</b>

### 3.4.2 Cadencia de dominante

#### a. En la tonalidad mayor

		Ejemplo en Do mayor	
<b>V7</b>	→	<b>IMaj7 o I6</b>	<b>G7</b> → <b>CMaj7 o C6</b>
Con otro acorde de la misma función:			
<b>VIIø</b>	→	<b>IMaj7 o I6</b>	<b>Bø</b> → <b>CMaj7 o C6</b>

## b. En la tonalidad menor

**Ejemplo en Do mayor**

<b>V7</b> → <b>ImMaj7</b> o <b>Im6</b>	<b>G7</b> → <b>CmMaj7</b> o <b>Cm6</b>
--	--

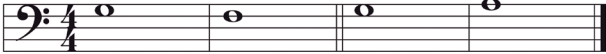
Con otro acorde de la misma función:

<b>Vllo</b> → <b>ImMaj7</b> o <b>Im6</b>	<b>Bo</b> → <b>CmMaj7</b> o <b>Cm6</b>
--	--

**3.4.3 La cadencia rota en las progresiones diatónicas:** cuando un acorde “V7” resuelve en otro que no es el “I” de la tonalidad, decimos que hay una “cadencia rota”. En una progresión diatónica, una “cadencia rota” generalmente resolverá en un acorde “IVMaj7” o “VIIm7” de una tonalidad mayor o “IVm7”, “bVIMaj7” o “VIø” de una tonalidad menor, lo que no exceptúa una resolución inesperada en otro acorde de la escala correspondiente.

La cadencia rota en la tonalidad mayor

G7	FMaj7	G7	Am7
----	-------	----	-----

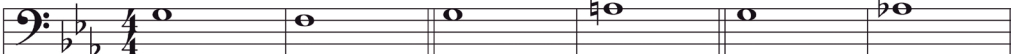


V7	IVMaj7	V7	VIIm7
----	--------	----	-------

La cadencia rota en la tonalidad menor

G7	Fm7	G7	Aø	G7	AbMaj7
----	-----	----	----	----	--------



V7	IVm7	V7	VIø	V7	bVIMaj7
----	------	----	-----	----	---------

**3.5 Progresiones diatónicas consideradas clichés armónicos:** entre ellas tenemos la siguientes:

**a. El cliché diatónico:** en tonalidad mayor está conformado por los acordes “IMaj7 – IIIm7 – IIIIm7 – IVMaj7 – IIIIm7 – IIIm7” y, en menor por “bIIIIMaj7 – IVm7 – V7”.

Cliché diatónico en tonalidad mayor

CMaj7 Dm7 Em7 FMaj7 Em7 Dm7 CMaj7

IMaj7 IIm7 IIIm7 IVMaj7 IIIm7 IIm7 IMaj7

Cliché diatónico en tonalidad menor

E♭Maj7 Fm7 G7

bIIIMaj7 IVm7 V7

**b. La progresión cíclica:** Está conformada en tonalidad mayor por los acordes “IMaj7 – VI m7 – II m7 – V7” y, en menor por “ImMaj7 – VIø – IIø – V7”

Progresión cíclica en tonalidad mayor

CMaj7 Am7 Dm7 G7

IMaj7 VI m7 II m7 V7

Progresión cíclica en tonalidad menor

CmMaj7 Aø Dø G7

ImMaj7 VIø IIø V7

### 3.6 El Ritmo armónico

En principio llamamos ritmo armónico a la cantidad de tiempos que se le asigna a cada acorde en una progresión, pero el ritmo armónico también tiene que ver con la ubicación de los acordes y la importancia o jerarquía de los mismos en una progresión armónica.

Por otra parte, los acordes al formar progresiones van creando frases armónicas que se articulan mediante las cadencias, por lo que el manejo de la relación entre el ritmo armónico y los acordes de una progresión es fundamental para la comprensión de dichas progresiones y/o frases armónicas.

#### 3.6.1 Percepción y medición y del ritmo armónico

Percibimos el ritmo armónico a través de los cambios de acordes, los puntos del compás en los cuales se producen dichos cambios y la estabilidad o inestabilidad que la alternancia de las funciones tonales produce<sup>4</sup>. En cuanto a la medición del ritmo armónico, esta se realiza tomando en cuenta la cantidad de tiempos que en promedio duran los cambios de acordes, o la cantidad de compases que ocupan.

#### 3.6.2 Los acordes en el ritmo armónico

Como hemos mencionado en la sección 3.2 la estabilidad o inestabilidad de los acordes depende de su función tonal; según ese criterio los acordes de función tónica son “estables”, los de función subdominante “semiestables” y los de función dominante “inestables”.

<b>Función tonal</b>	<b>Característica</b>
Tónica	Estable
Subdominante	Semiestable
Dominante	Inestable

El concepto del ritmo armónico utiliza el modelo de acentuación rítmica de un compás de 4/4, *Fuerte-Débil-Semifuerte-Debilísimo* (F-D-f-d), para jerarquizar las tensiones fuertes y débiles de los acordes que conforman las progresiones y para determinar su ubicación. Así tenemos que los acordes estables se colocan en las partes fuertes (o de mayor jerarquía) y los inestables en las partes débiles (o de menor jerarquía) del ritmo armónico<sup>5</sup>.

Asimismo, debemos de tener en cuenta que la sucesión F-D-f-d del modelo mencionado, no se realiza necesariamente sobre la base del compás, sino sobre la base del módulo que muestre la duración predominante de los cambios de acordes en el ritmo armónico; es decir, cada cambio de acorde dentro del ritmo armónico se considerará una parte de la sucesión F-D-f-d adaptándose a cada situación en particular.

<sup>4</sup> Gabis, C (2006 b.184)

<sup>5</sup> Gabis, C (2006 b.186)

Ritmo armónico de 4 tiempos por acorde

CMaj7

FMaj7

Dm7

G7



F

D

f

d

Ritmo armónico de 2 tiempos por acorde

CMaj7

Am7

Dm7

G7

Em7

FMaj7

Dm7

G7sus4



F

D

f

d

F

D

f

d

Ritmo armónico de 8 tiempos por acorde

C6

Em7

Fmaj7

G7sus4



F

D

f

d

Ritmo armónico de 3 tiempos por acorde

CMaj7

Am7

Dm7

G7sus4



F

D

f

d

En muchos casos el ritmo armónico se puede subdividir, estableciendo, a su vez, sus propias jerarquías (F-D) dentro de dicha subdivisión.

Ritmo armónico de 4 tiempos por acorde

CMaj7

FMaj7

Em7

Dm7

G7



F

D

f

d

[F D]

Subdivisión del R.A.

De manera similar, en una progresión con un ritmo armónico establecido puede haber acordes que ocupen más de una parte de dicho ritmo, pero que, considerando el total de la progresión, no rompen el ritmo predominante.

Ritmo armónico de 2 tiempos por acorde

CMaj7                      Dm7            G7                      Em7            FMaj7            Dm7            G7sus4

F            D            f            d            F            D            f            d

[El R.A. de 2 tiempos por acorde es el predominante]

### 3.6.3 Las cadencias y su ubicación en el ritmo armónico

Considerando que las cadencias normalmente resuelven en un acorde estable, la ubicación en el ritmo armónico del acorde de resolución de una cadencia debe darse en una parte fuerte o de mayor jerarquía; y el acorde que inicia la cadencia (acorde inestable) se ubicará en una parte débil o de menor jerarquía. Así, por ejemplo, tenemos que en una cadencia auténtica perfecta, el acorde V7, que es el que empieza la cadencia, usualmente estará en una parte débil y el acorde I o acorde de resolución se encontrará en la parte fuerte del ritmo armónico.

Ritmo armónico de 4 tiempos por acorde

CMaj7                      Em7                      Dm7                      G7                      C6

F                      D                      f                      d                      F


V7 → I

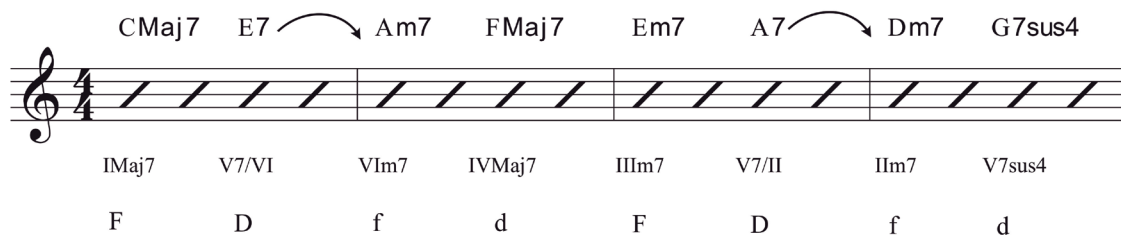
Cadencia auténtica perfecta

### 3.7 Las dominantes secundarias

Son acordes de función dominante que no son diatónicos (no pertenecen a la escala), pero que resuelven en acordes que sí lo son. Su uso dentro de las progresiones diatónicas es muy común, pues aun cuando no forman parte de la tonalidad, y crean momentáneamente un centro tonal alternativo, la tonalidad principal sigue percibiéndose como centro del sistema armónico. Las dominantes secundarias tienen las siguientes características comunes<sup>6</sup>:

- 1.- Son estructuras no diatónicas, pues al menos una de sus notas "A" no son de la tonalidad o no pertenecen a la escala.
- 2.- Su expectativa de resolución es en un acorde diatónico a distancia de quinta justa hacia abajo.
- 3.- Sus fundamentales son diatónicas.
- 4.- Se localizan en una parte débil del ritmo armónico y su resolución está en una parte fuerte.

El cifrado analítico para una dominante secundaria depende del grado tonal del acorde en el cual resuelve; así, por ejemplo, si el acorde de resolución es el grado II de la escala, su análisis armónico será V7/II. La resolución de una dominante secundaria se grafica con una flecha curva , siempre y cuando resuelva tal como se espera, bajando una quinta justa descendente.



CMaj7	E7	Am7	FMaj7	Em7	A7	Dm7	G7sus4
IMaj7	V7/VI	VIIm7	IVMaj7	IIIIm7	V7/II	IIIm7	V7sus4
F	D	f	d	F	D	f	d

#### 3.7.1 Las dominantes secundarias en la tonalidad mayor

En una tonalidad mayor, exceptuando la tónica, a la que se llega con la dominante principal de la tonalidad, y el VII grado, cuya dominante secundaria no funciona como tal porque su fundamental no es diatónica, a todos los demás grados se puede llegar a través de su propia dominante secundaria.

<b>Dominante principal</b>	V7						
<b>Dominante secundaria</b>	-----	V7/II	V7/III	V7/IV	V7/V	V7/VI	No funciona
<b>Acorde diatónico</b>	IMaj7	IIIm7	IIIm7	IVMaj7	V7	VIIm7	VIIø

### Ejemplo en Do mayor

<b>Dominante principal</b>	G7						
<b>Dominante secundaria</b>	-----	A7	B7	C7	D7	E7	No funciona
<b>Acorde diatónico</b>	CMaj7	Dm7	Em7	FMaj7	G7	Am7	Bø

### 3.7.2 Las dominantes secundarias en la tonalidad menor

La viabilidad de una dominante secundaria en la tonalidad menor va a depender de que su fundamental forme parte de una de las tres escalas menores: natural, armónica o melódica ascendente (menor de jazz). Al igual que en la tonalidad mayor, se exceptúa el acorde de tónica, pues a él se llega con la dominante principal de la tonalidad.

<b>Dominante principal</b>	V7								
<b>Dominante secundaria</b>	-----	V7/II	V7/bIII	V7/IV	V7/V	V7/bVI	No funciona	V7/bVII	No funciona
<b>Acorde diatónico</b>	ImMaj7	IIø	bIIIMaj7	IVm7	V7	bVIMaj7	VIIø	bVII7	VIIø
<b>Acorde adicional</b>						De la escala menor natural o armónica		De la escala menor natural	

## Ejemplo en Do menor

<b>Dominante principal</b>	G7								
<b>Dominante secundaria</b>	-----	A7	Bb7	C7	D7	Eb7	No funciona	F7	No funciona
<b>Acorde diatónico</b>	CmMaj7	Dø	EbMaj7	Fm7	G7	AbMaj7	Aø	Bb7	Bo
<b>Acorde adicional</b>						De la escala menor natural o armónica		De la escala menor natural	

### 3.7.3 Escalas verticales a usar en las dominantes secundarias

Como criterios generales para el uso de escalas verticales en las dominantes secundarias tenemos los siguientes<sup>7</sup>:

- Si el acorde de la escala en el que resuelve una dominante secundaria contiene una tercera mayor, se utilizará el modo mixolidio en su forma original como escala vertical.
- Si dicho acorde contiene una tercera menor, también se utilizará el modo mixolidio, pero la escala vertical contendrá necesariamente una tensión b13.

Adicionalmente, las séptimas de dominante secundarias que resuelven a un acorde menor siempre podrán usar como escala vertical la escala mixolidia (b9, b13), equivalente a la escala menor armónica del acorde de resolución tocada de 5-5.

V/II  
A7      D menor armónica (5-5) o Mixolidio b9b13

1      Tb9      3      S4      5      Tb13      Tb13      1

Intervalo #2 o  
2da aumentada

Resuelve en Dm7

Por otro lado, como la escala mixolidia (b9, b13) contiene un intervalo de segunda aumentada, es posible “rellenar” dicho intervalo agregando la T#9 como una nota de paso diatónica. Este artificio produce una escala de ocho sonidos con un movimiento melódico más suave.

V/II  
A7

1 Tb9 [T#9] 3 S4 5 Tb13 Tb13 1

Resuelve en Dm7

### Escalas verticales a usar en las dominantes secundarias de Do mayor

Dominante principal		Mixolidio b13	Mixolidio b9, b13	Mixolidio	Mixolidio	Mixolidio b9, b13	
Dominante secundaria	-----	A7	B7	C7	D7	E7	No funciona
Acorde diatónico	CMaj7	Dm7	Em7	FMaj7	G7	Am7	Bø

### 3.8 Las dominantes extendidas

Son acordes dominantes que resuelven en un acorde diatónico o en otro acorde dominante, pero que a diferencia de las dominantes secundarias se encuentran en partes fuertes o que tienen mayor jerarquía dentro del ritmo armónico.

Las dominantes extendidas tienen las siguientes características comunes<sup>8</sup>:

1. Se suelen ubicar al comienzo o en la segunda mitad de una frase armónica.
2. Su expectativa de resolución está a una quinta justa hacia abajo, en un acorde diatónico o en otra dominante.

<sup>7</sup> Pease y Pullig (2001 b.55)


<sup>8</sup> Nettles, B (1987 b.8)

3. Es común hacer patrones o cadenas de acordes dominantes que empiezan con una dominante extendida y que, siguiendo el círculo de quintas, eventualmente resuelven en un acorde diatónico. Los acordes dominantes en estos patrones funcionan como dominante de dominante, y por lo tanto cada uno representa a una tonalidad.

4. Al ser cada dominante extendida la dominante de una tonalidad, las tensiones que acepta en el *voicing* son la 9na y la 13na.

**3.8.1 Análisis y representación de las dominantes extendidas.** Las dominantes extendidas, tal como se ha mencionado anteriormente, pueden presentarse en las progresiones armónicas de dos maneras diferentes, una como dominante (ubicada en una parte fuerte del ritmo armónico) que resuelve inmediatamente a un acorde diatónico, y otra como parte de un patrón o cadena de dominantes extendidas. La manera de representarlas analíticamente variará entre un caso y el otro.

El cifrado analítico para una dominante extendida que resuelve inmediatamente a un acorde diatónico depende del grado tonal del acorde en el cual resuelve. Así por ejemplo, si el acorde de resolución es el grado VI de la escala, su análisis armónico será V7/VI. En este caso su resolución se grafica con una flecha recta  $\longrightarrow$  que apunta hacia su acorde de resolución, siempre y cuando dicha resolución se produzca tal como se espera, bajando una quinta justa descendente.

CMaj7	FMaj7	Em7	Am7	D7 $\longrightarrow$	G7	C6
						
IMaj7	IVMaj7	IIIIm7	VIIm7	V7/V	V7	I6
F	D	f	d	F	D	f d

En el caso de un patrón o cadena de dominantes extendidas, su análisis incluirá el cifrado entre paréntesis del grado de la escala de la fundamental de la primera dominante extendida (lo cual nos permite localizar su relación con la tonalidad principal), acompañado de una flecha recta sobre todos los acordes que conforman el patrón hasta llegar a su acorde de resolución, siempre y cuando dicha resolución se produzca tal como se espera, bajando una quinta justa descendente.

(VII)  
 B7      E7      Am7      FMaj7      Dm7      G7      C6

VI      IVMaj7      IIIm7      V7      I6

F      D      f      d      F      D      f      d

### 3.9 Cadencia rota de una dominante secundaria o de una dominante extendida

Una dominante secundaria o una dominante extendida también puede resolver en un acorde diatónico diferente al acorde de resolución esperado, a esta situación se le denomina “cadencia rota de una dominante secundaria” o “cadencia rota de una dominante extendida”, también conocidas como “resolución deceptiva” y se utiliza como una manera de darle color a una progresión armónica resolviendo en un acorde inesperado.

C6      B7      C6      A7

I6      (V7/III)      I6      V7/II

F      D      f      d

Cadencia rota de dominante secundaria

(III) →

E7    A7    Dm7    E7    Am7    B7    CMaj7

IIIm7    V7/VI    VIIm7    (V7/III)    IMaj7

F    D    f    d    F    D    f    d

Cadencia rota de dominante secundaria

E7    FMaj7    Dm7    G7

V7/VI    IVMaj7    IIIm7    V7

F    D    f    d

Cadencia rota de dominante extendida

(VII) →

B7    E7    FMaj7    Am7    Dm7    G7    C6

IVMaj7    VIIm7    IIIm7    V7    I6

F    D    f    d    F    D    f    d

Cadencia rota de un patrón de dominantes extendidas

## Práctica de análisis armónico e identificación de dominantes secundarias y extendidas

Analice las progresiones armónicas del siguiente fragmento musical e indique el cifrado analítico de cada acorde; identifique las dominantes secundarias, extendidas existentes en el mismo.

**A**

C<sup>Maj</sup>7    E7    A<sup>m</sup>7    A<sup>m</sup>7    A7/C<sup>#</sup>    A7

7

D<sup>m</sup>7    D<sup>m</sup>7    E7/G<sup>#</sup>    E7    A<sup>m</sup>7    A<sup>m</sup>7

**B**

13

C/D    D7    F/G    G7    E7    E7

19

A<sup>m</sup>7    A<sup>m</sup>7    D7    D7    G7sus4    G7

**C**

25

C<sup>Maj</sup>7    E7    A<sup>m</sup>7    A<sup>m</sup>7    C7sus4    C7

31

F<sup>Maj</sup>7    F<sup>m</sup>7    B<sup>b</sup>Maj7    B<sup>b</sup>Maj7    C<sup>Maj</sup>7    A7

37

D7    G7    C<sup>Maj</sup>7    F/G



**Paso 2.** Haciendo uso de las progresiones estudiadas, completaremos una progresión básica sobre las partes fuertes del ritmo armónico, progresión que nos servirá como base estructural para nuestra progresión final.

R. A. Acorde Grado	4/4	F	D	f	d
		<b>CMaj7</b>			
		IMaj7			
		F	D	f	d
<b>FMaj7</b>					
IVMaj7					
F	D	f	d		
<b>Am7</b>					
VIm7					
F	D	f	d		
<b>Dm7</b>	<b>G7</b>	<b>C6</b>			
IIIm7	V7	I6			

**Paso 3.** Ampliaremos nuestra progresión básica prolongándola a través de la inclusión de acordes en las partes semifuertes del ritmo armónico. Se buscará que los nuevos enlaces de acordes que vayan presentándose tengan sentido como progresión armónica.

R. A. Acorde Grado	4/4	F	D	f	d
		<b>CMaj7</b>		<b>Am7</b>	
		IMaj7		VIm7	
		F	D	f	d
<b>FMaj7</b>		<b>Dm7</b>			
IVMaj7		IIIm7			
F	D	f	d		
<b>Am7</b>		<b>FMaj7</b>			
VIm7		IVMaj7			
F	D	f	d		
<b>Dm7</b>	<b>G7</b>	<b>C6</b>			
IIIm7	V7	I6			

**Paso 4.** Finalmente completaremos la progresión incluyendo acordes en las partes débiles y debilísimas del ritmo armónico. Aquí es posible hacer uso de las dominantes secundarias si se creyera conveniente.

R. A. Acorde Grado	F	D	f	d
$\frac{4}{4}$	<b>CMaj7</b> IMaj7	<b>E7</b> V7/VI	<b>Am7</b> VIIm7	<b>G7</b> V7
	<b>FMaj7</b> IVMaj7	<b>Bø</b> VIIø	<b>Dm7</b> IIIm7	<b>E7</b> V7/VI
	<b>Am7</b> VIIm7	<b>C7</b> V7/IV	<b>FMaj7</b> IVMaj7	<b>A7</b> V7/II
	<b>Dm7</b> IIIm7	<b>G7</b> V7	<b>C6</b> I6	

Al enlazar sus acordes para desarrollar la progresión, tome en cuenta todos los recursos armónicos estudiados, eso incluye usar las dominantes extendidas y las cadencias rotas de dominantes secundarias y extendidas para crear variedad.

### Práctica:

Desarrolle dos progresiones diatónicas, una en tonalidad mayor y otra en menor.

### 3.11 Rearmonización diatónica en la tonalidad mayor

La rearmonización diatónica, en principio, se basa en la idea de que todo acorde diatónico se puede agrupar en una de las tres funciones básicas de una tonalidad: tónica, dominante y subdominante; esto posibilita que dicho acorde diatónico sea intercambiable con otros acordes diatónicos de la misma función armónica.

<b>Función tonal básica</b>	<b>Acorde diatónico</b>
Tónica	IMaj7 – IIIm7 – VIIm7
Subdominante	IIIm7 – IVMaj7
Dominante	V7 - VIIø

Además del intercambio entre acordes de función equivalente, al rearmonizar una progresión diatónica podemos incluir dominantes secundarias y otros acordes diatónicos que nos ayuden a enriquecer la progresión original.

### **3.11.1 Criterios generales a tomar en cuenta en una rearmonización:**

- En una rearmonización diatónica la armonía puede cambiar pero no así la melodía.
- Las notas de la melodía deben ser principalmente “A” o “T” para los nuevos acordes de la rearmonización.
- Las notas extrañas que aparezcan con la rearmonización serán de corta duración y deberán resolver de acuerdo a alguno de los modelos de resolución de notas extrañas estudiados.

### **3.11.2 Posibilidades de rearmonización:**

- Si la armonización original está en tríadas, estas se pueden cambiar por los mismos grados pero en sus respectivos acordes de séptima.

- Todo acorde diatónico de la armonización original se podrá intercambiar por otro acorde diatónico de la misma función siempre y cuando el movimiento melódico lo permita.

- Los acordes de séptima de dominante podrán ser sustituidos por alguno de los dominantes alterados.

- Los acordes de séptima mayor (Maj7) se podrán sustituir por los acordes de sexta añadida (6).

- El acorde del grado IV se puede usar como prolongación del I, cuando este último ocupe mucho espacio, aun cuando no sean de la misma función armónica. Esto funciona debido a las notas comunes que existen entre los dos acordes.

- Por razones análogas al punto anterior, el acorde del grado III se puede usar como prolongación del V cuando este último ocupe mucho espacio.

- Si habiendo probado todos los cambios de acordes dentro de la función tonal básica, notamos que ninguno satisface nuestras expectativas armónicas, podemos probar con algún otro acorde de la escala, pero siempre tomando en cuenta su relación con las notas de la melodía.

- Finalmente, con el objetivo de hacer más dinámico el ritmo de una progresión diatónica, podemos incluir acordes dominantes secundarios que resuelvan en los nuevos acordes de la rearmonización.

## Ejemplo de rearmonización diatónica en tonalidad mayor:

### Primer paso:

Las tríadas de la progresión original se han rearmonizado con acordes cuatríadas del mismo grado o con otros de función tonal equivalente.

The musical score illustrates the first step of diatonic reharmonization in a major key. It is presented in two systems of staves, each with an 'Original' staff and a 'Rearmonización' staff. The original staff shows triads (I, V, I, V) and the reharmonization staff shows quartads (IMaj7, VIIø, VIIm7, V7).

**System 1 (Measures 1-4):**

Measure	Original Chord	Original Function	Rearmonización Chord	Rearmonización Function
1	C	I Tónica	CMaj7	IMaj7
2	G	V Dominante	B <sup>ø</sup>	VIIø
3	C	I	Am7	VIIm7
4	G	V	G7	V7

**System 2 (Measures 5-8):**

Measure	Original Chord	Original Function	Rearmonización Chord	Rearmonización Function
5	C	I	CMaj7	IMaj7
6	G	V	B <sup>ø</sup>	VIIø
7	C	I	Am7	VIIm7
8	G	V	G7	V7
9	G	V	B <sup>ø</sup>	VIIø
10	C	I	C6	I6

### Segundo paso:

Considerando las notas de la melodía y el espacio entre los acordes de la rearmonización, se ha buscado dominantes secundarias que resuelvan en los acordes de las partes fuertes del ritmo armónico.

1 CMaj7 B<sup>ø</sup> E7 Am7 D7 G7  
 IMaj7 VII<sup>ø</sup> V7/VI VI<sup>m</sup>7 V7/V V7

5 CMaj7 B<sup>ø</sup> E7 Am7 G7 B<sup>ø</sup> C6  
 IMaj7 VII<sup>ø</sup> V7/V VI<sup>m</sup>7 V7 VII<sup>ø</sup> I<sup>6</sup>

### Tercer paso:

Usando un ritmo armónico de dos (2) tiempos por acorde se han completado los espacios donde no hay posibilidad de incluir una dominante secundaria con un acorde diatónico que funcione con la melodía.

1 CMaj7 Dm7 B<sup>ø</sup> E7 Am7 D7 G7sus4 G7  
 IMaj7 II<sup>m</sup>7 VII<sup>ø</sup> V7/VI VI<sup>m</sup>7 V7/V V7sus4 V7

5 CMaj7 Dm7 B<sup>ø</sup> E7 Am7 G7 B<sup>ø</sup> C6  
 IMaj7 II<sup>m</sup>7 VII<sup>ø</sup> V7/V VI<sup>m</sup>7 V7 VII<sup>ø</sup> I<sup>6</sup>

Finalmente podemos considerar terminada la rearmozación.

## Ejercicios:

Rearmonice las canciones que se presentan a continuación:

### Quando los Santos Marchan

Musical notation for the first piece, "Quando los Santos Marchan". The melody is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of 12 measures. Chords are indicated above the staff: C (measures 1-2), G (measures 3-4), and F (measures 5-6). The melody features a mix of quarter and eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Musical notation for the second piece, "Oh Susana". The melody is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of 14 measures. Chords are indicated above the staff: C (measures 1-2), G (measures 3-4), and F (measures 5-6). The melody features a mix of quarter and eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

#### 4. La Armonía Cromática

Tal como se dijo en el 1.4, el estudio de las relaciones entre los acordes toma en cuenta dos tipos de armonía: la armonía diatónica y la armonía cromática. Al estudiar la armonía diatónica hemos considerado las relaciones entre los acordes de una escala con otros acordes cercanos a ellos, como son las dominantes secundarias y las dominantes extendidas. En el estudio de la **armonía cromática** consideraremos a los acordes de la tonalidad principal, pero enriqueciéndolos con aquellos pertenecientes a sus tonalidades afines, o los que aparecen como producto de los intercambios modales, ello amplía la tonalidad e incrementa las posibilidades de darle color a la armonía (*chroma* en griego significa color).

##### 4.1 El contexto armónico básico en las tonalidades mayores y menores

Los acordes pertenecientes a las tonalidades afines a una tonalidad mayor o a una menor y aquellos generados por intercambio modal nos dan un grupo al que llamamos **acordes complementarios**. Estos, junto con los acordes diatónicos, forman lo que llamaremos el **contexto armónico básico** de una tonalidad, el cual difiere de una tonalidad mayor a una menor.

##### 4.1.1. El contexto armónico básico en la tonalidad mayor

Complementando a los siete (7) acordes diatónicos, se han escogido 18 acordes que pueden ser

libremente intercambiados con los del grado diatónico correspondiente y que, a su vez, colaboran enriqueciendo el color armónico de la tonalidad mayor.

Estos son los siguientes:

Mayores	: bIIIMaj7, bIIIMaj7, bVIMaj7, bVIIMaj7
Dominantes	: I7, II7, III7, VI7, bVII7, VII7
Menores	: IVm7, Vm7, VIIIm7
Semidisminuidos	: IIø, IIIø, #IVø
Disminuidos	: #Iº, #IIº, IVº

##### Ejemplo cifrado del contexto armónico básico de la tonalidad de Re mayor

###### Acordes diatónicos

DMaj7, Em7, F#m7, GMaj7, A7, Bm7 y C#ø

###### Acordes complementarios:

Mayores	: EbMaj7, FMaj7, BbMaj7, CMaj7
Dominantes	: D7, E7, F#7, B7, C7, C#7
Menores	: Gm7, Am7, C#m7
Semidisminuidos	: Eø, F#ø, G#ø
Disminuidos	: D#º, E#º, Gº

Todos estos acordes juntos forman el contexto armónico básico de Re mayor.

##### 4.1.2. El contexto armónico básico en la tonalidad menor

En este caso se han escogido diez acordes complementarios que también pueden ser intercambiados libremente con los del grado diatónico correspondiente y que a su vez colaboran enriqueciendo el color armónico de la tonalidad menor.

Estos son los siguientes:

Mayores : bIIIMaj7, bVIMaj7  
Dominantes : I7, bII7, II7, IV7, bVI7, bVII7  
Menores : Im7, Vm7  
Semidisminuidos : Vø

### **Ejemplo cifrado del contexto armónico básico de la tonalidad de Re menor**

#### **Acordes diatónicos:**

DmMaj7, Eø, FMaj7, Gm7, A7, Bø y C#º

#### **Acordes complementarios:**

Mayores : EbMaj7, BbMaj7  
Dominantes : D7, Eb7, E7, G7, Bb7, C7  
Menores : Dm7, Em7  
Semidisminuidos : Aø

Todos estos acordes juntos forman el contexto armónico básico de Re menor.

### **4.2. Las funciones armónicas en la armonía cromática**

En la armonía funcional, de acuerdo a la función que cumplen dentro de una tonalidad, los acordes cuatríadas pueden pertenecer a seis grupos o funciones:

**1. Mayor (M):** aquí tenemos al acorde de séptima mayor y a su variante el de **sexta añadida**.

**2. Dominante (DOM):** aquí tenemos al acorde de séptima de dominante y a sus variantes **dominante #5, dominante b5 y dominante de 4ta suspendida**, así como a los

acordes de **séptima disminuida y semidisminuidos con función de dominante**.

**3. Menor (m):** aquí tenemos principalmente al **acorde de séptima menor** que se encuentra en el II grado de la tonalidad mayor y también a aquellos que se encuentran en otros grados de los dos modos principales.

**4. Semidisminuido (Ø):** aquí tenemos al **acorde semidisminuido** que se encuentra en el II grado de la tonalidad menor y también a aquellos que se encuentran en otros grados de los dos modos principales.

**5. Disminuido (o):** aquí tenemos al acorde de séptima disminuida sin función de dominante.

**6. Menor mayor (mM):** aquí tenemos al acorde **menor séptima mayor** y a su variante el acorde **menor sexta añadida**.

#### **Práctica:**

1. Escriba el contexto armónico básico de las tonalidades de Lab mayor y Sol menor. Incluya el cifrado analítico y el anglosajón.
2. Especifique el cifrado analítico y la función de los acordes de la progresión que se adjunta a continuación.

Vals peruano

C6      A7      Dm7      G7      CMaj7      FMaj7      Bø      E7

9      AmMaj7      Am7      Fm7      B♭7(9b)      CMaj7      C♯

15      Dm7      G7      FMaj7      B♭7      Dm7      D♭7      CMaj7

### 4.3 Las Progresiones cromáticas:

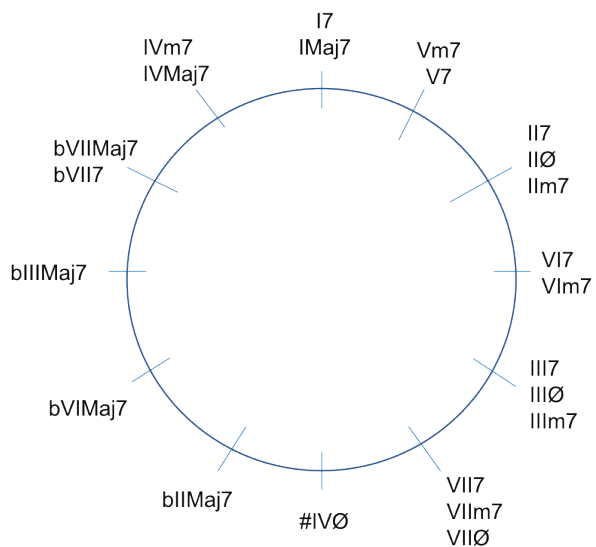
Llamamos cromáticas a aquellas progresiones que incluyen acordes de otras tonalidades además de aquellos pertenecientes a la tonalidad en que se encuentra, enriqueciéndose con la inclusión de acordes pertenecientes a tonalidades afines o que son producto de un intercambio modal.

Tal como con las progresiones diatónicas, el factor que controla el movimiento de los acordes está dado por la relación entre sus fundamentales. En este caso tenemos las progresiones por quintas justas y quintas disminuidas (descendentes o ascendentes), los enlaces con acordes disminuidos y todos aquellos enlaces no diatónicos no mencionados.

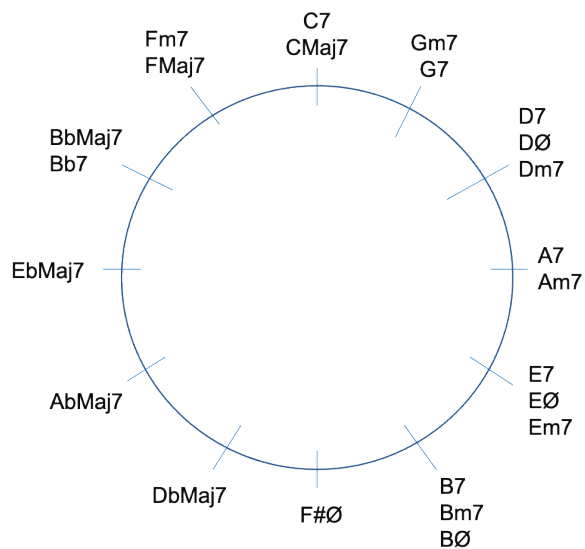
#### 4.3.1. Progresiones por quintas justas y quintas disminuidas, descendentes o ascendentes:

Estas progresiones basan su movimiento en el círculo de quintas, a través del cual nos podemos desplazar por casi todos los acordes del contexto armónico básico, el cual viene a ser la reunión de los acordes propios de la tonalidad con aquellos pertenecientes a tonalidades afines o que son producto de un intercambio modal.

#### 4.3.1.1. El contexto armónico básico de la tonalidad mayor en el círculo de quintas:



#### Ejemplo en Do mayor:



**Regiones armónicas en el contexto armónico básico de una tonalidad mayor.** Al progresar de un acorde a otro en el círculo de quintas, encontramos que en nuestro contexto armónico básico existen varias progresiones II-V-I y otras tantas II-V. El reconocimiento de estas progresiones dentro del contexto armónico básico, hace más sólidos nuestros enlaces de acordes pues nos sugieren regiones tonales dentro de la tonalidad principal.

**a. II-V-I en el contexto armónico básico de la tonalidad mayor:**

	<b>Progresión dentro del contexto armónico básico</b>	<b>Equivale al II-V-I de la región:</b>
	Vm7 - I7 - IVMaj7	IV mayor
Ejemplo en Do mayor	Gm7 - C7 - Fmaj7	Fa mayor
	IVm7 - bVII7 - bIIIMaj7	bIII mayor
Ejemplo en Do mayor	Fm7 - Bb7 - EbMaj7	Mib mayor
	IIIm7 - V7 - IMaj7	I mayor
Ejemplo en Do mayor	Dm7 - G7 - CMaj7	Do mayor

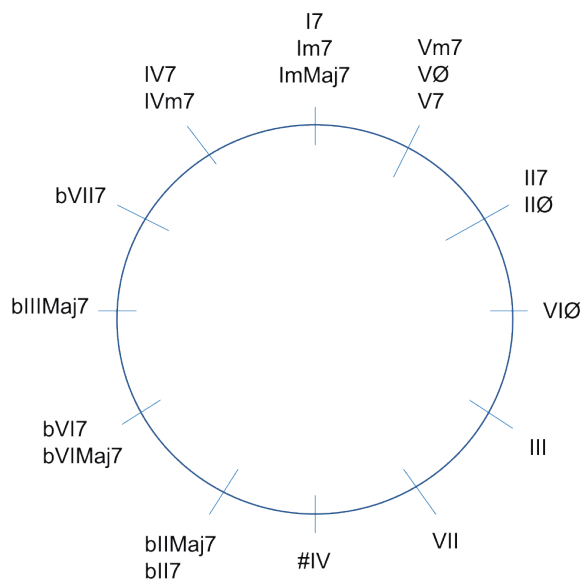
**b. II-V en el contexto armónico básico de la tonalidad mayor:**

	<b>Progresión dentro del contexto armónico básico</b>	<b>Equivale al II-V-I de la región:</b>
	#IVø - VII7	III menor
Ejemplo en Do mayor	F#ø - B7	Mi menor
	VIIø - III7	VI menor
Ejemplo en Do mayor	Bø - E7	La menor
	VIIIm7 - III7	VI menor
Ejemplo en Do mayor	Bm7 - E7	La menor (melódica)
	IIIø - VI7	II menor

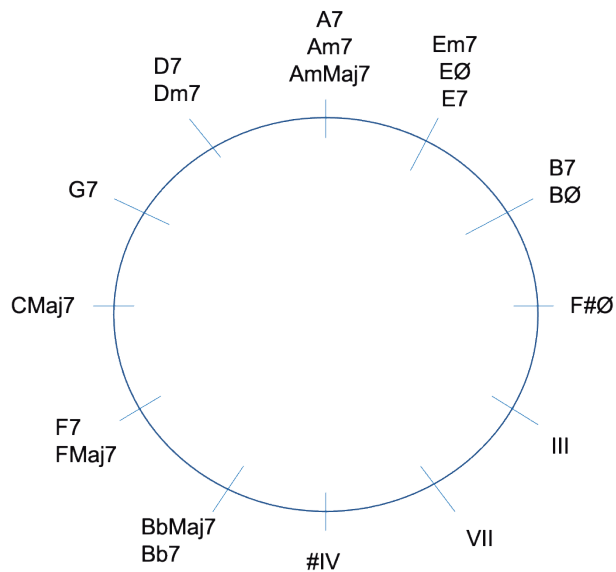
continúa siguiente página...

	<b>Progresión dentro del contexto armónico básico</b>	<b>Equivale al II-V-I de la región:</b>
Ejemplo en Do mayor	Eø – A7	Re menor
	III <sub>m</sub> 7 – VI7	II menor
Ejemplo en Do mayor	Em7 – A7	Re menor (melódica)
	IIø – V7	I menor
Ejemplo en Do mayor	Dø – G7	Do menor
	VI <sub>m</sub> 7 – II7	V mayor
Ejemplo en Do mayor	Am7 – D7	Sol mayor

#### 4.3.1.2. El contexto armónico básico de la tonalidad menor en el círculo de quintas:



**Ejemplo en La menor:**



**Regiones armónicas en el contexto armónico básico de una tonalidad menor.**

**a. II-V-I en el contexto armónico básico de la tonalidad menor:**

	<b>Progresión dentro del contexto armónico básico</b>	<b>Equivalente al II-V-I de la región:</b>
	IVm7 - bVII7 - bIIIIMaj7	bIII mayor
Ejemplo en la menor	Dm7 - G7 - CMaj7	Do mayor
	IIØ - V7 - ImMaj7	I menor
Ejemplo en la menor	BØ - E7 - AmMaj7	La menor

#### b. II-V en el contexto armónico básico de la tonalidad menor:

	<b>Progresión dentro del contexto armónico básico</b>	<b>Equivale al II-V-I de la región:</b>
	Vl $\emptyset$ – II7	V menor
Ejemplo en la menor	F# $\emptyset$ – B7	Mi menor
	Im7 – IV7	bVII mayor
Ejemplo en la menor	Am7 – D7	Sol mayor
	V $\emptyset$ – I7	IV menor
Ejemplo en la menor	E $\emptyset$ – A7	Re menor
	Vm7 – I7	IV menor
Ejemplo en la menor	Em7 – A7	Re menor (melódica)

#### 4.3.2. Enlaces con acordes disminuidos:

Son enlaces cromáticos que cuando ascienden medio tono representan a una dominante secundaria, pero cuando descienden funcionan como apoyaturas cromáticas descendentes del acorde al cual resuelven. Estos enlaces pueden usarse encadenados, ascendiendo o descendiendo cromáticamente.

#### Enlaces con acordes disminuidos en tonalidad mayor:

IMaj7 – #I $^{\circ}$  – IIIm7 – #II $^{\circ}$  – IIIIm7 – IV $^{\circ}$  – IIIIm7 – bIII $^{\circ}$  – IIIm7

Ejemplo en Do mayor:

CMaj7 – C# $^{\circ}$  – Dm7 – D# $^{\circ}$  – Em7 – F $^{\circ}$  – Em7 – Eb $^{\circ}$  – Dm7

#### Enlaces con acordes disminuidos en tonalidad menor:

VII $\emptyset$  – ImMaj7 / VII $^{\circ}$  – Im7

Ejemplo en La menor:

G# $\emptyset$  – AmMaj7 / G# $^{\circ}$  – Am7



**Paso 2.** Haciendo uso de las progresiones estudiadas, completaremos una progresión básica sobre las partes fuertes del ritmo armónico. Dicha progresión nos servirá como base estructural para nuestra progresión final. Esta, a su vez, nos puede ayudar a definir las regiones por las cuales desarrollaremos nuestros acordes.

R. A. Acorde Grado	4/4	F	D	f	d
		<b>CMaj7</b>			
		IMaj7			
		F	D	f	d
<b>FMaj7</b>					
IVMaj7					
F	D	f	d		
<b>EbMaj7</b>					
bIIIMaj7					
F	D	f	d		
<b>Dm7</b>	<b>G7</b>	<b>C6</b>			
IIIm7	V7	I6			

**Paso 3.** Ampliaremos nuestra progresión básica prolongándola a través de la inclusión de acordes en las partes semifuertes del ritmo armónico. Se buscará que los nuevos enlaces de acordes que vayan presentándose puedan sugerir regiones y tengan sentido como progresión armónica.

R. A. Acorde Grado	4/4	F	D	f	d
		<b>CMaj7</b>		<b>Gm7</b>	
		IMaj7		Vm7	
		F	D	f	d
<b>FMaj7</b>		<b>Fm7</b>			
IVMaj7		IVm7			
F	D	f	d		
<b>EbMaj7</b>		<b>Eø</b>			
bIIIMaj7		IIIø			
F	D	f	d		
<b>Dm7</b>	<b>G7</b>	<b>C6</b>			
IIIm7	V7	I6			

A continuación, mostramos la misma progresión, pero señalando las regiones armónicas y los grados que se dan dentro de ellas:

R. A. Acorde Grado	4/4	Do mayor F	D	Fa mayor f	d
		<b>CMaj7</b>		<b>Gm7</b>	
		IMaj7		IIIm7	
		F	D	Mib mayor f	d
<b>FMaj7</b>		<b>Fm7</b>			
IVMaj7		IIIm7			
F	D	Re menor f	d		
<b>EbMaj7</b>		<b>Eø</b>			
IMaj7		IIø			
Do mayor F	D	f	d		
<b>Dm7</b>	<b>G7</b>	<b>C6</b>			
IIIm7	V7	I6			

**Paso 4.** Finalmente completaremos la progresión incluyendo acordes en las partes débiles y debilísimas del ritmo armónico. Al hacerlo, se buscará definir las regiones armónicas sugeridas en el paso anterior.

R. A. Acorde Grado	4/4	F	D	f	d
		<b>CMaj7</b>	<b>EbMaj7</b>	<b>Gm7</b>	<b>C7</b>
		IMaj7	bIIIMaj7	Vm7	I7
		F	D	f	d
<b>FMaj7</b>	<b>Dm7</b>	<b>Fm7</b>	<b>Bb7</b>		
IVMaj7	IIIm7	IVm7	bVII7		
F	D	f	d		
<b>EbMaj7</b>	<b>AbMaj7</b>	<b>Eø</b>	<b>A7</b>		
bIIIMaj7	bVIMaj7	IIIø	VI7		
F	D	f	d		
<b>Dm7</b>	<b>G7</b>	<b>C6</b>			
IIIm7	V7	I6			

La misma progresión con las regiones armónicas señaladas y especificando sus respectivos grados:

R. A. Acorde Grado	Do mayor F	D	Fa mayor f	d
	<b>CMaj7</b>	<b>EbMaj7</b>	<b>Gm7</b>	<b>C7</b>
	IMaj7	bIIIMaj7	IIIm7	V7
	F	D	Mib mayor f	d
	<b>FMaj7</b>	<b>Dm7</b>	<b>Fm7</b>	<b>Bb7</b>
	IMaj7	VIm7	IIIm7	V7
	F	D	Re menor f	d
	<b>EbMaj7</b>	<b>AbMaj7</b>	<b>Eø</b>	<b>A7</b>
	IMaj7	IVMaj7	IIø	V7
	Do mayor F	D	f	d
	<b>Dm7</b>	<b>G7</b>	<b>C6</b>	
	IIIm7	V7	I6	

### Práctica:

Desarrolle dos progresiones cromáticas, una en tonalidad mayor y otra en menor.

### 4.5 Análisis de las progresiones armónicas en canciones

Hasta este momento hemos estudiado las progresiones diatónicas y cromáticas, como un medio para poder controlar el movimiento de un acorde a otro y una forma de darle dirección a una progresión de acordes. Pero en la música los acordes no siempre completan un tipo de progresión para luego comenzar otro, sino que en algún momento de la progresión se comienza otra utilizando uno de los acordes como eje o puente entre las dos progresiones.

El análisis de las progresiones armónicas de algunas canciones, nos ayudará a ver cómo es que se entrelazan las progresiones entre sí, atravesando por sutiles cambios de dirección tonal que al final de todo siempre llegan a definir la tonalidad desembocando en el acorde de tónica o

grado I. En el caso de las progresiones en tonalidad menor es común encontrar sectores en los que se hayan utilizado progresiones pertenecientes a la tonalidad relativa mayor o a la tonalidad relativa directa.

Por otro lado, si la progresión es cromática es común encontrar regiones armónicas, las cuales habrá que identificar por el contexto de acordes y por la presencia de sus cadencias o II-V-I respectivos.

#### **4.5.1 Sistema de análisis:**

1. Para poder analizar y comprender las progresiones empezaremos por agruparlas en categorías que abarquen tanto las progresiones diatónicas como las cromáticas, procediendo a identificarlas claramente sobre la partitura o el *lead sheet*.

Las siguientes serían las principales categorías a identificar:

- Progresión por 5<sup>os</sup> justas descendentes
- Progresión por 5<sup>os</sup> justas ascendentes
- Progresión por 5<sup>os</sup> disminuidas
- Progresiones diatónicas por grados conjuntos
- Progresiones diatónicas por 3<sup>os</sup> ascendentes o descendentes
- Progresiones por enlaces con acordes disminuidos

Toda otra progresión que no caiga en las categorías arriba mencionadas se considerará como “otro enlace” y no será necesario representarlo.

2. Habiendo identificado y categorizado las progresiones existentes en la canción analizada, procederemos a encontrar y delimitar las regiones armónicas ayudándonos de las cadencias y las progresiones II-V-I existentes.

3. Finalmente, habiendo establecido la relación entre la región armónica y los grados que la conforman, procederemos a escribir el cifrado analítico correspondiente.

## 4.5.2 Ejemplo del análisis de las progresiones armónicas en una canción

1. Identificación y categorización de las progresiones existentes en la canción.

**Todos Vuelven**  
(2do verso)

Cesar Miró  
Armonización: Nilo Velarde

Vals Peruano

5J asc. 5J desc. 5J asc. 5J desc.

Dm6 A7(b9) Dm6 A7 Aø D7

3ra d. desc. 3ra d. desc.

7 Gm6 Gm7/F Eø E♭Maj7 Dm6 Dm7/C

G.c.d. 5J desc.

13 B♭Maj7 A7(b9) Dm6

### Leyenda:

5J desc. = Progresión por 5tas justas descendentes

5J asc. = Progresión por 5tas justas ascendentes

G.c.d. = Progresiones diatónicas por grados conjuntos

3ra d. desc. = Progresiones diatónicas por terceras descendentes

3ra d. asc. = Progresiones diatónicas por terceras ascendentes

2. Delimitación de las regiones armónicas con ayuda de las cadencias y las progresiones II-V-I.

## Todos Vuelven

Vals Peruano

(2do verso)

Cesar Miró

Armonización: Nilo Velarde

The musical score consists of three staves of music in 3/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The first staff contains measures 1-6, the second staff contains measures 7-12, and the third staff contains measures 13-15. Above the staves, various chords and cadence types are indicated with brackets and arrows.

**Staff 1 (Measures 1-6):**

- Measure 1:  $\boxed{\text{Dm}}$  above,  $\text{Dm6}$  below.
- Measure 2:  $\text{5J asc.}$  above,  $\text{A7(b9)}$  below.
- Measure 3:  $\text{5J desc.}$  above,  $\text{Dm6}$  below.
- Measure 4:  $\text{5J asc.}$  above,  $\text{A7}$  below.
- Measure 5:  $\boxed{\text{Gm}}$  above,  $\text{A}\emptyset$  below.
- Measure 6:  $\text{5J desc.}$  above,  $\text{D7}$  below.

**Staff 2 (Measures 7-12):**

- Measure 7:  $\text{Gm6}$  below.
- Measure 8:  $\text{Gm7/F}$  below.
- Measure 9:  $\text{3ra d. desc.}$  above,  $\boxed{\text{Dm}}$  above,  $\text{E}\emptyset$  below.
- Measure 10:  $\text{E}\flat\text{Maj7}$  below.
- Measure 11:  $\text{Dm6}$  below.
- Measure 12:  $\text{3ra d. desc.}$  above,  $\text{Dm7/C}$  below.

**Staff 3 (Measures 13-15):**

- Measure 13:  $\text{13}$  above,  $\text{B}\flat\text{Maj7}$  below.
- Measure 14:  $\text{G.c.d.}$  above,  $\text{A7(b9)}$  below.
- Measure 15:  $\text{5J desc.}$  above,  $\text{Dm6}$  below.

3. Escritura del cifrado analítico de acuerdo a la región armónica.

## Todos Vuelven

Cesar Miró

Armonización: Nilo Velarde

Vals Peruano (2do verso)

**System 1:**

- Measure 1:  $\boxed{\text{Dm}}$  above,  $\text{Dm6}$  below
- Measure 2:  $\text{5J asc.}$  above,  $\text{A7(b9)}$  below
- Measure 3:  $\text{5J desc.}$  above,  $\text{Dm6}$  below
- Measure 4:  $\text{5J asc.}$  above,  $\text{A7}$  below
- Measure 5:  $\boxed{\text{Gm}}$  above,  $\text{A}\emptyset$  below
- Measure 6:  $\text{5J desc.}$  above,  $\text{D7}$  below

**System 2:**

- Measure 1:  $\text{7}$  above,  $\text{Gm6}$  below
- Measure 2:  $\text{Gm7/F}$  below
- Measure 3:  $\text{3ra d. desc.}$  above,  $\boxed{\text{Dm}}$  above,  $\text{E}\emptyset$  below
- Measure 4:  $\text{EbMaj7}$  below
- Measure 5:  $\text{Dm6}$  below
- Measure 6:  $\text{3ra d. desc.}$  above,  $\text{Dm7/C}$  below

**System 3 (starting at measure 13):**

- Measure 13:  $\text{13}$  above,  $\text{BbMaj7}$  below
- Measure 14:  $\text{G.c.d.}$  above,  $\text{A7(b9)}$  below
- Measure 15:  $\text{5J desc.}$  above,  $\text{Dm6}$  below

**Functional Labels (Roman Numerals):**

- Measure 1:  $\text{Im6}$
- Measure 2:  $\text{V7}$
- Measure 3:  $\text{Im6}$
- Measure 4:  $\text{V7}$
- Measure 5:  $\text{II}\emptyset$
- Measure 6:  $\text{V7}$
- Measure 7:  $\text{Im6}$
- Measure 8:  $\text{Im7}$
- Measure 9:  $\text{II}\emptyset$
- Measure 10:  $\text{bIIIMaj7}$
- Measure 11:  $\text{Im6}$
- Measure 12:  $\text{Im7}$
- Measure 13:  $\text{bVIMaj7}$
- Measure 14:  $\text{V7}$
- Measure 15:  $\text{Im6}$

## Ejercicios prácticos

Utilizando el sistema de análisis antes mencionado, identifique los tipos de progresiones, las regiones armónicas y cifre las siguientes canciones:

# Fina Estampa

(Coro final)

Chabuca Granda

Armonización: Nilo Velarde

Vals peruano ♩ = 144

E7      E7      AMaj7      A#°7      Bm7      E7



7      A6      F#7      Bm7      E7      AMaj7      Em7      A7



13      DMaj7      E7      AMaj7      AMaj7 E7/B      C#m7      DMaj7      E7



19      E7      A6



# Just You, Just Me

(Secciones a y b)

Medium or Bright

Jesse Greer

The musical score consists of four staves, each representing a measure of music. The chords are as follows:

- Staff 1: C6(9), A7, Dm7, G7
- Staff 2: C6, C7/B♭, FMaj7/A, Fm6/A♭, C6/G, G7, C6
- Staff 3: Gm7, C7, F6, B♭7
- Staff 4: C6(9), E7, Am7, D7, G7, C6(9)

## 4.6 Las escalas verticales en los acordes de las progresiones cromáticas

Tal como se ha mencionado anteriormente, en la armonía cromática la tonalidad principal se enriquece con acordes que pertenecen a sus tonalidades afines o que aparecen como producto de los intercambios modales. Tomando en cuenta este último criterio, al provenir cada acorde intercambiado de un modo, sus sonidos, ordenados desde la fundamental del acorde, nos darán la escala vertical que corresponda utilizar.

#### 4.6.1 Escalas verticales utilizadas en los intercambios modales de mayor uso

##### Criterios generales

a. Los acordes “m7” obtenidos por intercambio modal utilizarán el modo dórico como escala vertical.

C: IVm7  
Fm7                      Fa Dórico



1      T9      b3      T11      5      S6      b7      1

b. Los acordes “Maj7” o “6” obtenidos por intercambio modal utilizarán el modo lidio como escala vertical.

C: bIIIMaj7  
DbMaj7                      Db Lidio



1      T9      3      T#11      5      T13      7      1

c. El acorde “bIIIMaj7(#5)” obtenido en la tonalidad mayor por intercambio modal, utilizará el modo lidio aumentado como escala vertical.

C: bIII+Maj7  
EbMaj7(#5)                      Eb Lidio aumentado



1      T9      3      T#11      #5      S6      7      1

d. El acorde “IVMaj7” de la tonalidad mayor, cuando es precedido de su dominante secundaria (V/IV) o se espera que progrese hacia un IVm, usará el modo jónico como escala vertical.

C: IVMaj7 - precedido por V/IV o seguido por IVm6

FMaj7                      F Jónico

1      T9      3      S4      5      T13      7      1

e. Los acordes “mMaj7” o “m6” obtenidos en la tonalidad mayor por intercambio modal utilizarán la escala menor melódica ascendente o menor de jazz como escala vertical.

C: IVm6

Fm6                      Fa menor melódica ascendente

1      T9      b3      T11      5      6      T7      1

f. El acorde “VIø”, obtenido en la tonalidad mayor por intercambio modal, utilizará el modo Locrio ♭9 como escala vertical.

C: VIø

Aø                      A Locrio ♭9

1      T9      b3      T11      b5      Tb13      b7      1

g. Los acordes “7” sin función de dominante, obtenidos por intercambio modal, utilizarán el modo lidio b7 como escala vertical.

C: bVII7  
 Bb7

Bb Lidio b7

1 T9 3 T#11 5 T13 b7 1

## 4.7 Armonización de melodías

### 4.7.1 Recomendaciones previas a la armonización:

1. Un recurso que ayuda a dar color a la armonización y que, de alguna manera, nos ayuda a no repetir las opciones más tradicionales, es evitar utilizar la misma nota con la que inicia el fragmento melódico a armonizar como fundamental del acorde. Este recurso no se recomienda aplicar en la resolución de una cadencia, ni tampoco en el primer acorde de una armonización pues en esos casos es normal que coincidan la nota principal de la melodía con la fundamental del acorde.

2. Como se conoce por el estudio de las relaciones acorde-melodía, al armonizar una línea melódica, algunas de sus notas pueden resultar extrañas a la armonía (notas “E”); son su duración, movimiento, y comportamiento melódico lo que justifica su presencia en la armonización. En términos generales, las notas extrañas de corta duración son las que mejor funcionan, pero ellas a su vez tienen diferentes niveles de dureza dependiendo de su posición rítmica dentro del compás. Así tenemos que aquellas que se encuentren en las partes débiles, o en las subdivisiones de los tiempos, son las que menos hacen notar su presencia.

3. Es necesario considerar que el tempo de la música también contribuye a la mayor o menor dureza de una nota extraña. En tempos rápidos las notas extrañas son menos notorias.

4. Asimismo, el tempo también influye al decidir la mayor o menor densidad de acordes en una armonización, pues en un tempo rápido es normal usar menos acordes por compás, a diferencia de lo que generalmente ocurre en un tempo lento.

5. En la armonización es posible cambiar el ritmo armónico en aquellos espacios que dejan los descansos de una línea melódica; esto pone a la armonía en primer plano.

6. Es recomendable buscar la variedad en los tipos de progresiones de acordes a utilizar en nuestra armonización, pero debe tenerse en cuenta que en muchos casos esta elección depende del estilo musical en el cual se esté trabajando.

7.- Es importante contrastar el perfil de la melodía con el de la línea del bajo, la que formada por las fundamentales de los acordes de nuestra armonización, debe ser coherente y mantener en lo posible un perfil melódico.

#### 4.7.2 Sistemas de armonización<sup>9</sup>

##### 4.7.2.1 Sistema de armonización en tonalidad mayor:

1. Identificación sobre la melodía de los momentos donde se siente una **resolución armónica**, la que generalmente coincidirá con algún final de frase de la línea melódica.

2. Asignación de probables acordes para cada **resolución armónica**. Aun cuando existan otras posibilidades, una

buena opción para empezar nuestra armonización será tomar en cuenta los acordes en los cuales finalizan las principales progresiones que se pueden hacer dentro del contexto armónico básico de una tonalidad mayor (se estudió en el 4.3.1.1). Estos acordes son: IMaj7, IIIm7, bIIIMaj7, IIIIm7, IVMaj7 y VIIm7, además de todos aquellos que tengan la misma función armónica y la misma fundamental.

3. Búsqueda e identificación de los acordes que puedan preceder a los de resolución. Tomando en cuenta las progresiones que se dan dentro del contexto armónico básico podemos tener varios posibles acordes que precedan a los de resolución, como por ejemplo los siguientes:

- Para el IMaj7: V7, VII7, bVII7 y IVMaj7

- Para el IIIm7: VI7, #I°, bIII° y IIIIm7

- Para el bIIIMaj7: bVII7, III7, IIIIm7, IIø y IMaj7

- Para el IIIIm7: VII7, bVII7, IVMaj7, IV°, #II° y IIIm7

- Para el IVMaj7: IMaj7, I7, #IVø, III7, y IIIIm7

- Para el VIIm7: III7, IIIIm7, bVII7 y IVMaj7

4. Identificación de los momentos donde se pueda sentir un **inicio de progresión**.

5. Asignación de probables acordes para cada **inicio de progresión**. Si las progresiones a asignarse ocuparan pocos compases, los inicios de progresión podrían ser aquellos acordes con los que empiezan las progresiones que se dan dentro del contexto armónico básico de la tonalidad mayor. En tal caso, las alternativas de inicio de progresión podrían ser las siguientes:

- Cuando el acorde de resolución es IMaj7: IIIm7

- Cuando el acorde de resolución es IIIm7: IMaj7, IIIø y IIIIm7
- Cuando el acorde de resolución es bIIIMaj7: IVm7
- Cuando el acorde de resolución es IIIIm7: #IVø, IMaj7 y VIIm7
- Cuando el acorde de resolución es IV7M: Vm7 y BbMaj7
- Cuando el acorde de resolución es VIIm7: VIIø y VIIIm7

6. Búsqueda e identificación de los acordes que complementen las progresiones iniciadas, completando de esta manera los compases vacíos. En el caso de que

la cantidad de compases por completar sea grande, tendremos que enlazar varios tipos de progresiones para llegar hasta los momentos de resolución armónica.

### Ejemplo de armonización utilizando el sistema de armonización en tonalidad mayor

**Paso 1 y 2.** Identificación sobre la melodía de los momentos en los que se siente una resolución armónica y asignación de probables acordes para cada momento

My Little Bonnie – Parte I - Tradicional

Tonalidad: Do Mayor

Momentos de resolución armónica: \*

Posibles acordes de resolución: CMaj7, Dm7, EbMaj7, Em7, FMaj7 y Am7

9 Desarrollado sobre la base del sistema de armonización del maestro Jorge Madueño



**Paso 4 y 5.** Identificación de los momentos donde se pueda sentir un inicio de progresión y asignación de probables acordes para cada momento

Tonalidad: Do Mayor

F#<sup>o</sup>  
 C<sup>Maj7</sup> +                      B<sup>7</sup>                      E<sup>m7</sup> \*

F<sup>Maj7</sup> +                      B<sup>b7</sup>                      E<sup>bMaj7</sup> \*

G<sup>m7</sup> +                      F#<sup>o</sup>                      F<sup>Maj7</sup> \*

D<sup>m7</sup> +                      G<sup>7</sup>                      C<sup>6</sup> \*

Momentos de inicio de progresión: +

**Paso 6.** Búsqueda e identificación de los acordes que complementen las progresiones iniciadas

Tonalidad: Do Mayor

F# $\emptyset$   
CMaj7  
+

B7

Em7  
\*

C7

FMaj7  
+

B $\flat$ 7

E $\flat$ Maj7  
\*

A $\flat$ Maj7

Gm7  
+

F# $\emptyset$

FMaj7  
\*

A7

Dm7  
+

G7

C6  
\*

# Melodías para armonizar

Tonalidad mayor

1.



2.



3.



The image displays three musical exercises, each consisting of two staves. Exercise 1 is in 3/4 time and major key, starting with a whole rest on the first staff. Exercise 2 is in 3/4 time and major key, starting with a quarter rest on the first staff. Exercise 3 is in common time (C) and major key, starting with a quarter note on the first staff. Each exercise concludes with a double bar line.

#### 4.7.2.2 Sistema de armonización en tonalidad menor

La metodología es la misma que se usa en la tonalidad mayor, con la lógica variación de los tipos de progresiones, que ahora corresponderán a las del contexto armónico básico de la tonalidad menor. Así también, al armonizar en menor debemos tener en cuenta que es usual encontrar sectores de la melodía que se pueden armonizar en la tonalidad relativa mayor o en la relativa directa; esto da lugar a que tengamos que utilizar los contextos armónicos básicos de dichas tonalidades y las progresiones que se dan en ellos. Tal como en la tonalidad mayor los pasos a seguir son los siguientes:

1. Identificación sobre la melodía de los momentos en los que se siente una **resolución armónica**.

2. Asignación de probables acordes para cada **resolución armónica**. Tal como en la armonización en mayor, aquí tomaremos en cuenta los acordes en los cuales finalizan las principales progresiones que se pueden hacer dentro del contexto armónico básico de una tonalidad menor y que fueron estudiados en el 4.3.1.1. Estos acordes son los siguientes: ImMaj7, Im7, bIIIMaj7, bIIIMaj7, IVm7 y Vm7; además de todos aquellos que tengan la misma función armónica y la misma fundamental.

3. Búsqueda e identificación de los acordes que puedan preceder a los de resolución. Tomando en cuenta las progresiones que se dan dentro del contexto armónico básico podemos tener varios posibles acordes que

precedan a los de resolución como los que se presentan a continuación:

- Para el ImMaj7: V7, VIIº, bVII7, bIIMaj7 y bII7
- Para el Im7: V7, VIIº, bVII7, bIIMaj7 y bII7
- Para el bIIMaj7: bVI7, bVIMaj7, II7, Im7 y I7
- Para el bIIIMaj7: bVII7, IVm7, II7 y IIØ
- Para el IVm7: I7, Im7, Vm7 y bIIIMaj7
- Para el Vm7: II7, bVIMaj7 y IVm7

4. Identificación de los momentos donde se pueda sentir un **inicio de progresión**.

5. Asignación de probables acordes para cada **inicio de progresión**. Tal como en mayor, si las progresiones a asignarse ocuparan pocos compases, los inicios de progresión podrían ser aquellos acordes con los que empiezan las progresiones que se dan dentro del contexto armónico básico de la tonalidad mayor. En tal caso, las alternativas de inicio de progresión podrían ser las siguientes:

- Cuando el acorde de resolución es ImMaj7: IIØ, bVI-Maj7, VIb7 y IVm7
- Cuando el acorde de resolución es Im7: IIØ, bVIMaj7, VIb7 y IVm7
- Cuando el acorde de resolución es bIIMaj7: bIIIMaj7
- Cuando el acorde de resolución es bIIIMaj7: IVm7
- Cuando el acorde de resolución es IVm7: VØ
- Cuando el acorde de resolución es Vm7: VIØ y bIIIMaj7

6. Búsqueda e identificación de los acordes que complementen las progresiones iniciadas, completando

de esta manera los compases vacíos. En el caso de que la cantidad de compases por completar sea grande, tendremos que enlazar varios tipos de progresiones para llegar hasta los momentos de resolución armónica.

### Ejemplo de armonización utilizando el sistema de armonización en tonalidad menor

**Paso 1 y 2.** Identificación sobre la melodía de los momentos en los que se siente una resolución armónica y asignación de probables acordes para cada momento

Ollantay – Parte I - Tradicional

Tonalidad: La menor

The image shows four staves of musical notation in 2/4 time, each with a star marking a moment of harmonic resolution. The chords assigned to these moments are:

- Staff 1: CMaj7
- Staff 2: Am6
- Staff 3: FMaj7
- Staff 4: Am6

Momentos de resolución armónica: \*

Posibles acordes de resolución en el C.A. menor: AmMaj7, Am7, BbMaj7, CMaj7, Dm7 y Em7

Posibles acordes de resolución en el C.A. del relativo mayor: EbMaj7 y FMaj7

**Paso 3.** Búsqueda e identificación de los acordes que puedan preceder a los de resolución

Tonalidad: La menor

The image displays four musical staves, each representing a different chord resolution in the key of A minor. Each staff shows a sequence of notes in a melodic line that resolves to a final chord, which is marked with an asterisk (\*).

- Staff 1:** The notes are A4, B4, C#4, D4, E4, F4, G4. The final chord is G7sus4.
- Staff 2:** The notes are A4, B4, C#4, D4, E4, F4, G4. The final chord is CMaj7.
- Staff 3:** The notes are A4, B4, C#4, D4, E4, F4, G4. The final chord is E7.
- Staff 4:** The notes are A4, B4, C#4, D4, E4, F4, G4. The final chord is Am6.

Each staff also includes a chord label above the final chord: G7sus4, CMaj7, E7, and Am6. The asterisk (\*) is placed above the final chord in each staff.



**Paso 6.** Búsqueda e identificación de los acordes que complementen las progresiones iniciadas

Tonalidad: La menor

Am7 + D7 Dm7 G7sus4 CMaj7 \* C7

FMaj7 + B $\emptyset$  B $\flat$ Maj7 E7 Am6 \* F $\sharp$  $\emptyset$

E $\emptyset$  + A7 Gm7 C7 FMaj7 \* B $\flat$ Maj7

B $\emptyset$  + E7 FMaj7 E7 Am6 \*

## Melodías para armonizar

Tonalidad menor

1.



Musical notation for exercise 1, first system. Treble clef, common time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.



Musical notation for exercise 1, second system. Treble clef, common time signature. The melody continues with eighth and quarter notes.

2.



Musical notation for exercise 2, first system. Treble clef, common time signature. The melody features triplets of eighth notes.



Musical notation for exercise 2, second system. Treble clef, common time signature. The melody continues with triplets and eighth notes.



Musical notation for exercise 2, third system. Treble clef, common time signature. The melody continues with triplets and eighth notes.



Musical notation for exercise 2, fourth system. Treble clef, common time signature. The melody concludes with triplets and eighth notes.

3.



Musical notation for exercise 3, first system. Treble clef, 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.



Musical notation for exercise 3, second system. Treble clef, 3/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes.



Musical notation for exercise 3, third system. Treble clef, 3/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes.



Musical notation for exercise 3, fourth system. Treble clef, 3/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes.



Musical notation for exercise 3, fifth system. Treble clef, 3/4 time signature. The melody concludes with quarter and eighth notes.

## 5. Sustitución de acordes.

La sustitución de acordes es un procedimiento armónico mediante el cual un acorde es capaz de ser intercambiado por otro. Aunque son muchas las posibilidades de sustitución de acordes que se han ido implementando en la práctica musical, la condición básica requerida para que funcione una sustitución es que los acordes a intercambiarse tengan uno o más sonidos en común.

La práctica de la sustitución de acordes es un recurso que los músicos han ido utilizando como un medio para variar el color de una progresión conocida y es común a muchos estilos musicales. Con el tiempo y el uso frecuente, hay sustituciones que se han convertido en clichés y su conocimiento forma parte del bagaje armónico indispensable de cualquier músico profesional. A continuación, mostramos algunas de las sustituciones de acordes más reconocidas así como algunas otras encontradas al analizar el trabajo armónico de músicos importantes.

### 5.1 Sustituto tritonal

Es una de las sustituciones más conocidas en la música popular y el jazz. De manera práctica esta sustitución consiste en el intercambio de un acorde de séptima de dominante por otro de la misma calidad, cuya fundamental se encuentre a distancia de quinta disminuida. En esta sustitución, los sonidos que forman el tritono típico de los acordes de séptima de dominante (la tercera mayor y la

séptima menor) son comunes entre el acorde original y su sustitución, lo cual la hace muy efectiva.

Diagrama de sustitución tritonal entre G7 y Db7. El acorde G7 (Do Mayor: V) se muestra en la parte superior izquierda, con sus notas G4, B4, D5 y F5. El acorde Db7 (SustV) se muestra en la parte superior derecha, con sus notas Bb4, D5, F5 y Ab5. Se indican las notas comunes: B4 (tercera mayor de G7) y F5 (séptima menor de G7). En el acorde Db7, Bb4 es la tercera menor y Ab5 es la séptima mayor. Se muestran también las notas de Do Mayor (C4) y Do menor (Cb4) en la parte inferior.

Do Mayor: V

SustV

Asimismo, la sustitución tritonal es muy flexible y puede utilizarse tanto si el acorde de séptima de dominante funciona como dominante principal, secundaria, extendida o forma parte de un patrón de dominantes extendidas.

#### Progresión original

Dm7      G7      CMaj7

Diagrama de la progresión original Dm7-G7-CMaj7. Se muestra una línea de música con tres acordes representados por barras inclinadas.

II                  V                  I

#### Sustitución de la dominante principal

Dm7      Db7      CMaj7

Diagrama de la sustitución de la dominante principal Dm7-Db7-CMaj7. Se muestra una línea de música con tres acordes representados por barras inclinadas.

II                  SustV                  I

Progresión original

C6 E7 Am7 FMaj7



I V/VI VI IV

Sustitución de la dominante secundaria V/VI

C6 Bb7 Am7 FMaj7



I SustV/VI VI IV

Progresión original

C6 Am7 D7 G7



I VI V/V V

Sustitución de la dominante extendida de V/V

C6 Am7 Ab7 G7



I VI SustV/V V

Progresión original

(III)

E7 A7 D7 G7 C6



V I

Sustitución de un patrón de dominantes extendidas

(bVII)

Bb7 Eb7 Ab7 G7 C6



V I





### 5.3 Sustitución del IVm6 de la tonalidad mayor por el bVII7

En la tonalidad mayor, el acorde cromático de la subdominante menor o IVm6 puede ser sustituido por el bVII7 debido a que comparten tres sonidos.

Do Mayor: IVm6      bVII7

Progresión original

DoM: IV      IVm6      I

Sustitución de IVm6 por bVII7

DoM: IV      bVII7      I

### 5.4 Sustitución de un II-V de la tonalidad mayor por un II-V de la tonalidad menor o viceversa

El II-V de una tonalidad mayor puede ser sustituido por el de la tonalidad menor, o viceversa, cuando se busca sorprender con la resolución.

Progresión original

DoM: II      V      I

Sustitución del IIm7 por el IIø

DoM: IIø      V      I

Progresión original

Dom: IIø      V      I

Sustitución del IIø por el IIm7

Dom: IIm7      V      I

### 5.5 Sustitución de un II-V por un acorde dominante suspendido

El acorde dominante suspendido puede sustituir a una progresión II-V siempre y cuando la línea melódica funcione con la nueva armonización. El procedimiento consiste solo en cambiar la progresión “II-V” por un solo acorde, el “V7sus4”.

En el siguiente ejemplo extraído de la canción “Misty” los acordes “Gm7 y C7” (II-V de Fa mayor), del compás 7, son reemplazados por el acorde “C7sus4”; y los acordes “Fm7 y Bb7” (II-V de Eb mayor), del compás 8, son reemplazados por el acorde “Bb7sus4”.

#### Misty / Errol Garner (c.7 y 8)

Prog. original (Gm7) (C7) (Fm7) (Bb7)

Sustitución C7sus4 Bb7sus4

The image shows a musical score for two measures, 7 and 8, of the song "Misty". The score is written in G major (one flat) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. In measure 7, the original harmony consists of Gm7 and C7, which are replaced by C7sus4. In measure 8, the original harmony consists of Fm7 and Bb7, which are replaced by Bb7sus4. The bass line consists of single notes: G in measure 7 and F in measure 8. The treble clef part shows a melodic line with a slur over the first two notes of each measure, indicating a sustained line.







Universidad  
Nacional de Música